This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

SALONS

DE

W. BÜRGER

1861 à 1868

AVEC UNE PRÉFACE

PAR

T. THORÉ

PORTRAIT DE W. BÜRGER, GRAVÉ PAR FLAMENG

TOME PREMIER

PARIS

LIBRAIRIE DE Ve JULES RENOUARD

ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT

Éditeur de l'Histoire des Peintres de toutes les Écoles

6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXX

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

SALONS

DE

W. BÜRGER

LIVRES DE W. BURGER

A LA LIBRAIRIE RENOUARD, 6, RUE DE TOURNON.

Musées de la Hollande. — I. *Amsterdam et la Haye.* Paris, 1858. 1 vol. in-18 jésus. Prix : 3 fr. 50 c.

Musées de la Hollande. — *Musée van der Hoop et Musée de Rotterdam.* Paris, 1860. 1 vol. in-18 jésus. Prix : 3 fr. 50 c.

Trésors d'art en Angleterre. — 3e édition. Paris, 1865. 1 fort vol. in-18 jésus. Prix : 3 fr. 50 c.

Galerie d'Arenberg à Bruxelles. — Bruxelles, 1859. 1 vol. in-18 jésus. Prix : 2 fr. 50 c.

Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle. — Bruxelles, 1860. 1 vol. in-8. Prix : 3 francs.

Musée d'Anvers. — Bruxelles, 1862. 1 vol. in-18 jésus. Prix : 2 francs.

Van der Meer de Delft. — Paris, 1866. 1 vol. grand in 8, avec eaux-fortes et gravures sur bois. Tiré à 50 exempl. seulement. Prix : 20 fr.

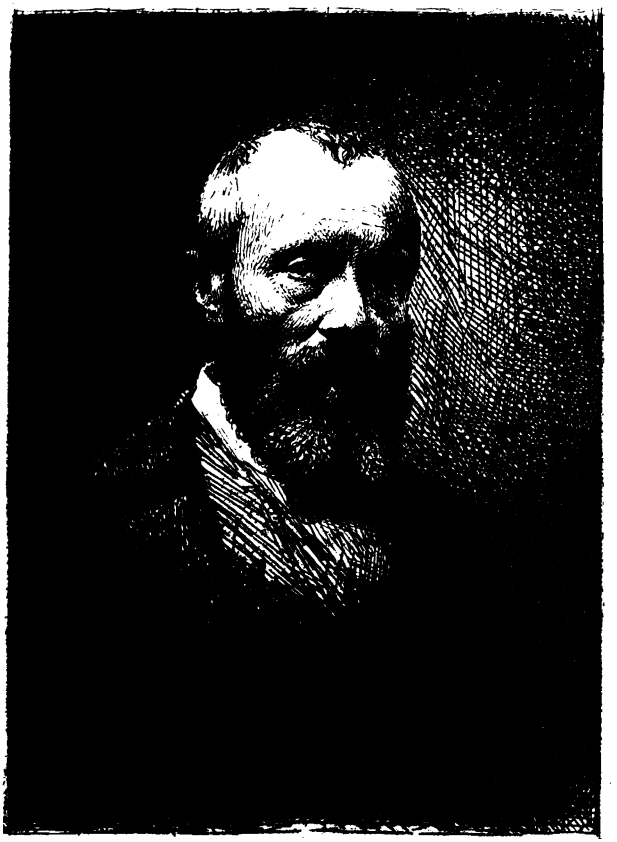
Frans Hals. — Paris, 1868. Grand in-18, avec eaux-fortes de Jacquemart, Flameng, etc., et des gravures sur bois. Tiré à 50 exemplaires seulement. Prix 20 francs.

Histoire des peintres de toutes les écoles. École anglaise. — Paris. 1866. 1 vol. in-4o jésus. Orné de 150 gravures dans le texte. Prix : 33 francs.

Rembrandt, par le docteur Scheltema, annoté par W. Bürger. Nouvelle édition, Paris, 1866. 1 vol. in-8. Prix : 3 francs.

Velazquez et ses œuvres, par W. Stirling, avec notes et catalogue par W. Bürger. Prix : 6 francs.

Paris. — Typographie Hennuyer, rue du Boulevard, 7.



SALONS

DE

W. BURGER

1861 à 1868

AVEC UNE PRÉFACE

PAR

T. THORÉ

PORTRAIT DE W. BURGER, GRAVÉ PAR FLAMENG

TOME PREMIER

PARIS
LIBRAIRIE DE Ve JULES RENOUARD
ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT
Éditeur de l'Histoire des Peintres de toutes les Écoles
6, RUE DE TOURNON, 6

M DCCC LXX

PRÉFACE

He was a man.
(SHAKSPEARE.)

T. Thoré s'était promis d'écrire la préface des *Salons de W. Bürger*, comme W. Bürger avait écrit la préface des *Salons de Thoré*.

Hélas ! Thoré-Bürger est mort avant que ses *Salons de* 1861 *à* 1868 fussent entièrement réimprimés, avant que la préface de ce nouveau recueil fût rédigée... C'était pour ses amis un devoir sacré et, du reste, facile à remplir que d'achever la réimpression ; mais comment suppléer à la préface où Thoré, se reportant aux idées, aux aspirations de sa jeunesse, devait juger les tendances de l'art contemporain, apprécier la portée et la valeur de ses propres études

sur les manifestations de cet art et se critiquer ainsi soi-même en la personne de Bürger? Un pareil travail, auquel n'auraient fait défaut ni la verve, ni la finesse, ni l'élévation des aperçus, eût été un curieux chapitre d'histoire et d'esthétique, en même temps qu'une autobiographie des plus piquantes.

Le regret que nous éprouvons de ne pouvoir lire cet avant-propos est d'autant plus vif que nous en avons sous les yeux une sorte d'esquisse tracée au courant de la plume, une ébauche un peu confuse, mais où la griffe du lion a mis son empreinte. Ce sont des notes très-laconiques, des lambeaux de phrases dans lesquels le maître a fixé à la hâte quelques-unes des idées qu'il se proposait de développer. Tels qu'ils sont, ces fragments doivent trouver place ici : le lecteur y démêlera sans peine la pensée principale qui aurait dominé tout le travail.

Thoré commence par se plaindre de ce que, « *en republiant ses Salons d'avant* 1848, *son ami W. Bürger ait eu l'air de l'enterrer*, » ou tout au moins de le reléguer parmi les vieilles perruques du romantisme. Non content d'affirmer qu'il est encore de ce monde, « *du monde des ombres*, *à dire vrai*, *car la lumière de ce temps-ci n'est pas claire*, *pas attirante et pas saine*, » le *vieux* Thoré prétend ne le céder à son ami Bürger ni en vigueur, ni en pas-

sion, ni en jeunesse : « *Bürger*, dit-il, *voudrait faire entendre qu'il est plus jeune que moi. Eh bien, voici nos portraits. On jugera qui est le jeune et qui est le vieux.* »

Là-dessus, Thoré prend à parti le *jeune* Bürger et le dénonce comme un mécréant : « *W. Bürger est un brave citoyen, comme le dit son nom, un républicain de franche race, un homme de la nature ; mais... savez-vous qu'il ne croit ni à Dieu, ni à diable, ni au paradis ?...* »

Malheureusement la dénonciation ne va pas plus loin. Thoré se contente d'ajouter qu'il trouve Bürger *très-ennuyeux*. Il nous expliquera tout à l'heure pourquoi ; en attendant, il interpelle directement son ennemi intime et se mesure fièrement à lui :

« *J'ai contribué à faire ma petite révolution — romantique, et mes Salons sont le témoignage de la passion que j'y ai apportée et de la clairvoyance que nous avions de ce qui devait finir par être accepté...*

« *Je vois bien que tu as la prétention d'aider aussi à la nouvelle révolution qui se fait sous le nom de* NATURALISME *et qui est la continuation du mouvement romantique.*

« Au fond, nous ne différons guère, témoin l'ar-

ticle sur les *Tendances de l'art en 1855*, que tu as reproduit en tête de mes *Salons*, et dans lequel j'ai exprimé, au sujet de ce qu'on nomme *la beauté typique* et du mysticisme dans l'art, des idées qui sont restées les tiennes.

« *On t'accuse d'être réaliste ;* mais plus d'une fois on pourra te surprendre *faisant de l'esthétique, aspirant à l'idéal*, tout comme le vieux Thoré.

« *Tu m'as rendu cette justice que je ne m'étais guère trompé. Pour toi..., nous saurons à quoi nous en tenir quand tu seras mort.* »

Ce jugement définitif sur Bürger, Thoré a été sur le point de le formuler lui-même, dans le passage où il dit à son *jeune* camarade : « *Autrefois nous avions peut-être de l'esprit. Vous, vous avez remplacé l'esprit par...* » Par la science. Le mot est resté sous la plume de Thoré, mais la note suivante explique bien la différence que le maître avait lui-même aperçue entre sa nouvelle *manière* et sa *manière* ancienne : « *Notre préoccupation était sentir et exprimer. La vôtre est apprendre et vulgariser. C'est là ce que tu as fait, mon cher Bürger, des articles* DOCUMENTAUX. »

Naturellement, Thoré l'humoriste, le romantique, devait trouver son ami Bürger quelque peu pédant et

ennuyeux, mais il n'ignore pas que ce Bürger a du moins le mérite de s'être fait l'apôtre d'un art nouveau ayant une signification intelligible à tous, un caractère spontané, universel, conforme aux aspirations modernes.

« En publiant les *Salons* de Thoré, dit-il, Bürger *a édité un souvenir du passé*. En publiant les *Salons* de Bürger, *j'édite peut-être une prévision de l'avenir*. »

Et il ajoute tout aussitôt, avec une sorte de gaieté mélancolique :

« *C'est ennuyeux de travailler toujours pour* NOS NEVEUX, — *de ne jamais exister dans le présent. Mais peut-être qu'il n'y a pas de présent... : il y a seulement ce qui a été et ce qui sera.* »

Ce qui a été, — le passé, — préoccupait médiocrement Thoré-Bürger ; ses regards se tournaient toujours vers l'avenir, vers ce qui sera. Parmi les artistes, il n'aimait que ceux qui regardaient eux-mêmes en avant, les novateurs, les révolutionnaires, les peintres de l'humanité réelle, vivante, sans cesse renouvelée.

C'est à cet amour du progrès et de la nouveauté, comme aussi à sa passion pour le juste, le vrai et le

beau, que l'auteur de ces *Salons* doit d'être le critique le plus chaleureux, le plus original, le plus clairvoyant, le plus compréhensif et le plus profond de notre époque. Ajoutons que nul n'a apporté plus de loyauté et de fermeté dans ses appréciations. En art, comme en politique, comme en littérature, IL FUT UN HOMME, *he was a man*, suivant ce mot de Shakspeare qui a été gravé sur sa tombe.

MARIUS CHAUMELIN.

SALON DE 1861

SOMMAIRE.

I. — Décadence des arts et des lettres. — Statistique du Salon. — Caractères de l'art. — Le grand salon central : batailles et portraits. — L'ordre alphabétique : la lettre A. — M. Meissonier. — Incendie à Pontoise. — L'amour de la nature. — La comédie contemporaine. — M. Gérôme et les Athéniens de Paris. — L'ombre de Mlle Rachel. — Rembrandt, par Willem Mieris. — Le chien d'Alcibiade. — Phryné devant l'aréopage. — Les néo-grecs. — Augures et Césars.

II. — L'école romantique. — Liberté de la critique.— Importance de l'art. — Le sonneur de cloches. — Controverse et sincérité. — M. Baudry ; *Charlotte Corday* ; cinq portraits. — M. Hamon ; le *Quart d'heure de Rabelais* et *la Sœur aînée*. — M. Picou et les Amours. — M. G.-R. Boulanger ; *Hercule et Omphale*. — M. Bouguereau ; la *Première Discorde* ; les amours des faunes. — M. Cabanel ; encore un faune ; une Madeleine ; portraits.

III.— Diderot et sa philosophie.— La morale dans les arts.— Du choix des sujets. — Histoire de tout le monde et de sa femme. — Où sont les images neuves. — La sauvagerie a du bon.— Brouwer et Girodet. — MM. Courbet, Millet, Breton, Doré, Lambron, Guérard, Legros, Bonvin, Daumier, Brion, Leleux, Hédouin, Reynaud, Fromentin, Bonnat, Puvis de Chavannes, Tissot, Mme Browne.

IV. — Les paysagistes. — Révolution dans le paysage. — Gainsborough, Constable, Bonington, Turner. — La nouvelle école française. — Delacroix et Barye. — Decamps et Marilhat. — Diaz, Jules Dupré, Troyon. — Théodore Rousseau. — Le fini en peinture. — L'éblouissement du kaléidoscope. — Corot et les fantômes. — Paul Huet. — MM. Daubigny, Chintreuil, Célestin Leroux, Victor Dupré, Anastasi, Thomas, Herson, Wacquez, Charles

de Tournemine, Harpignies, C.-J. Mercier, Français, Flers, Belly, Ziem. — MM. Aligny, Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin. — M. Gudin. — MM. de Balleroy, Auguste Bonheur, Charles Jacque. — M. Julien Girardin.

V. — Les étrangers a la France. — Ressources et dangers de Paris. — Les naturalisés français. — Les peintres belges. — MM. Eugène Verboeckhoven et van Schendel.— M. J.-J. Eeckhout. — Le portrait du roi Léopold, par M. de Winne. — La nouvelle école. — Divers. — Les absents. — M. Joseph Stevens. — M. Alfred Stevens. — M. Florent Willems. — M. G. de Jonghe. — M. Verlat. — M. de Knyff. — MM. Meunier, Louis Dubois, Alfred Verwée, Xavier de Cock, Eugène Smits, Otto von Thoren, Amédée Bourson. — Les Hollandais. — M. Israels, d'Amsterdam. — — MM. Springer, Louis Meyer, ten Kate, Burgers, Verschuur, Kuytenbrouwer. — Les Allemands. — M. Schmitson, de Berlin.— MM. Prehn, Brendel, Achenbach. — M. Heilbuth. — M. Cermak. — Mme O Connell. — M. Anker, de Berne. — Les Anglais. — Les Espagnols et M. Zo. — Italia ! — L'art dans le Nord.

VI. — Distribution des récompenses. — Médailles et rubans. — Courbet a été décoré. — Le musée Campana. — Les bienheureux des Champs-Elysées. — Les dessins. — Gustave Doré, MM. Louis Janmot, Beldame, Bayard, Bida, Vidal, Eugène Lami. — Rodolphe Bresdin. — Paysage fantastique. — La Cavalcade des barbares. — Le pont du diable. — Eaux-fortes d'un anticivilisé. — Histoire d'un lapin blanc, d'une fille de chiffonnier et d'un bateau, à la recherche de Rembrandt. — Du Pont-Neuf à Amsterdam. — Un artiste *étoilé*.— MM. Jacque, Flameng, Gaucherel, Laurence, Lehnert, Legros, Lefebvre, Leroy, de Rochebrune, de Saint-Etienne, de Wismes. — Les graveurs en bois. — La gravure au burin. — La sculpture. — Indissolubilité de la triade artiste. — Les musées sont les catacombes de l'art. — Démolitions et replâtrages. — Barye, maître ciseleur. — David d'Angers et Rude. — Clesinger. — Différences de la statuaire et de la peinture. — Artifice et réalité. — Les amoureux de statues.— Noblesse de la sculpture.— La Beauté! — L'art grec.— Les marbres du Parthénon.— Influence des beaux-arts. — Les statues de l'exposition.

SALON DE 1861

I

Supposons qu'un amateur, un critique, un artiste étranger n'eût pas vu les Salons de Paris depuis une douzaine d'années ; il serait assez étonné en parcourant le Salon de 1861. Depuis une certaine période, l'art, en France, s'est métamorphosé. Les tendances du pays ne sont plus aux beaux-arts ni aux belles-lettres. Le commencement de ce siècle avait déjà offert une période presque analogue, où le vide s'était fait en littérature et en art. Puis, dans le second quart du siècle, une réaction féconde produisit tout à coup des écrivains très-originaux, poëtes, romanciers, journalistes ; des artistes très-passionnés, peintres et sculpteurs. Mais cette génération illustre, qui sera la gloire de la France moderne, a déjà été fauchée par la mort. Il n'en reste plus guère, hélas ! et ceux qui restent se sentent isolés au milieu d'un monde dont les instincts semblent pervertis. La double pléiade — littéraire et artiste — a presque disparu. Et — phénomène bizarre chez un peuple aussi vivace que le peuple français ! — il ne surgit plus de nouveaux talents, ni dans les lettres, ni dans les arts.

De l'époque actuelle citerait-on un seul écrivain, un seul artiste, qui puisse être classé parmi les maîtres?

Jamais cependant il n'y eut en France tant d'ouvriers peintres, jamais tant de tableaux rassemblés dans une même exposition. Le livret du Salon de 1861 enregistre 3,146 numéros pour la peinture, environ 1,000 numéros pour la sculpture, la gravure et l'architecture, et il atteint presque 5,000 avec les peintures exécutées dans les monuments publics. Le livret de la grande Exposition Universelle de 1855, où étaient représentées toutes les formes de l'art dans tous les pays, ne dépassait guère ce chiffre de 5,000 numéros. Au Salon de 1847, il n'y avait que 2,000 tableaux, et au Salon de 1846 que 1,800. Cette statistique rétrospective est effrayante : en quinze ans, la fabrication des toiles peintes a presque doublé !

L'accroissement continu de la population, considéré comme un fléau par de prudents économistes, leur avait suggéré des moyens héroïques contre la fabrication des enfants. L'art aurait besoin d'un Malthus qui indiquât aussi des moyens préventifs et répressifs contre l'excès de la production artistique.

On ne devine pas quelle peut être l'ambition de ces milliers de peintres qui barbouillent des tableaux insignifiants, ennuyeux, ridicules. Succès, honneurs, fortune, argent, mais tout cela est absolument étranger à l'art et s'obtient bien mieux dans le grand monde civilisé. L'art est comme l'amour, comme la vertu : il est détaché de tout et il se suffit à lui-même. On ne songe pas à la dot d'une femme qu'on aime. A qui se fait vertueux pour avoir le prix Montyon, je ne me fierais point. Le caractère de toute passion est le désintéresse-

ment. Il est même bon de souffrir un peu pour ce qu'on adore. Les martyrs se succéderont toujours autour de la vérité, de la justice, de la beauté. Malheur au succès! *Væ fortunatis!*

Eh bien, oui, ce Salon de 1861 irriterait la critique la plus placide. L'art a maintenant son palais, un palais splendide et confortable, de vastes galeries bien éclairées, et des balcons circulaires dominant un jardin où la sculpture peut éclater en plein air, entre des buissons de fleurs et des jets d'eau. Dans les salles consacrées à la peinture, partout de bons divans, d'où l'on pourrait contempler à l'aise des chefs-d'œuvre. — Riche écrin ! il ne manque que des bijoux dedans.

Quand on entre dans le grand salon central, où sont exhibées les principales peintures officielles, on est subitement étreint entre deux immenses machines destinées à célébrer les exploits de l'armée impériale en Crimée et en Italie. D'un côté, c'est une bande de soldats qui passe un gué avec des canons; de l'autre côté, c'est un groupe d'état-major sur une éminence. Ces compositions épisodiques, très-vides et très-vulgaires, feront bien en lithographie, pour l'ébattement patriotique du peuple français. D'autres scènes militaires et quantité de portraits d'officiers supérieurs ornent les lambris de la même salle. On y voit aussi les membres de la famille impériale, de la cour et du gouvernement; puis, à droite, le Pape, et à gauche, en pendant, le roi d'Italie, Victor-Emmanuel. Je n'ai pas aperçu Garibaldi, dans ce singulier concile en effigie, où sont rapprochés par hasard les acteurs et les figurants du drame européen. Mais il y a encore le roi Léopold de Belgique, par M. de Winne,

et un énorme empereur du Brésil, par M. Biard.

Dans l'appréciation qu'on entend faire de ces portraits, le mérite artistique n'est pour rien. Les catholiques sont touchés de la bénignité rayonnante de Pie IX, qui fait l'effet d'une lanterne en papier colorié pour les illuminations. Les sauveurs de l'Italie trouvent le roi Victor-Emmanuel très-galant avec ses crocs. Les militaires admirent la fière tenue des maréchaux, qui ne dépareront point la série conservée à Versailles. La princesse Mathilde, par M. Dubufe, la princesse Marie-Clotilde, par M. Hébert, les portraits à pied et à cheval du prince impérial, le ministre des travaux publics, par M. Cabanel, ont aussi leurs admirateurs. La vérité est qu'aucun de ces portraits n'existe comme œuvre d'art.

Mais c'est le portrait du prince Napoléon, par M. Hippolyte Flandrin, qui a du succès ! Le personnage, vu jusqu'à mi-jambes, presque de face, est assis dans un fauteuil de velours cramoisi. Il a une redingote bleue et un pantalon gris, d'un ton comme on n'en voit guère. L'ensemble de la figure forme une masse confuse et neutre, perdue sur un fond vert-bouteille. Les mains boursouflées s'étalent dans un dessin grossier. La tête manque de vie et de couleur, mais cependant, sur ce masque terne et immobile, M. Flandrin a su graver fermement quelques traits caractéristiques, surtout la ligne mince et irrégulière qui accuse la bouche. Comme souvenir du temps, sinon comme peinture, cette image sera bien intéressante à retrouver plus tard.

Outre les batailles et les portraits, le salon central a aussi quelques sujets touchants. M. Muller a représenté *Madame Mère* dans son intérieur, contemplant le por-

trait de son fils. C'était là une idée pour Greuze, et avec laquelle il eût arraché des larmes à son public. M. Landelle a représenté *l'Impératrice étamant une glace*, de ses imperceptibles mains, à la manufacture de Saint-Gobain et Chauny.

Nous étions là plusieurs qui ne s'asseyent guère nulle part, et qui, pourtant, étaient tombés terrassés sur les divans de ce terrible salon. Tout à coup, quelqu'un dit :

— Il doit y avoir encore plus curieux que ça ! Levons-nous et allons voir !

— Par où ?

— Sur la droite. L'ordre alphabétique des noms de peintres a servi pour le classement des tableaux. Commençons par notre A B C ; si nous pouvons arriver à Z, nous aurons vu tout.

Que ce pays de France est admirable pour sa logique ! Quand une chose y est adoptée d'enthousiasme, aussitôt tout s'arrange sur le même modèle. Etant donnée l'organisation politique et sociale où tout est égal et indifférent, le Salon s'est organisé pareillement, dans la promiscuité absolue. En vérité, ce n'est pas mal, et cet ordre, qui n'est autre que le hasard, convient à l'école actuelle. Nous avons même songé à le suivre dans le compte rendu de l'exhibition. D'abord tout allait bien. La lettre A n'est pas chanceuse. Rien qui exige l'examen, l'analyse, la discussion. Il n'y avait qu'à citer M. André Achenbach, *la Plage de Scheveningen*, appartenant au musée de Kœnigsberg ; — M. Oswald, son frère, deux tableaux italiens ; — M. Aligny, trois paysages, portés au catalogue, mais que nous n'avons pas rencontrés ; — M. Amaury Duval, le portrait de Mlle Emma

Fleury, de la Comédie-Française, la tête presque de profil; — M. Anastasi, plusieurs paysages, mélanges de Corot et de Dupré; — M. Albert Anker, du canton de Berne, une petite *Malade* qui joue sur son lit de convalescence; — M. Antigna, quelques *bretonneries* assez originales, entre autres la jeune paysanne bretonne descendant les marches de la *Fontaine verte*, etc. Dès la seconde lettre, l'ordre alphabétique devient impossible, à cause de la diversité d'œuvres auxquelles ne saurait suffire une simple mention et qui doivent être comparées à d'autres. Force est donc d'adopter des catégories décidées par le genre du travail ou par les tendances de l'artiste.

Il y avait autrefois la peinture dite religieuse : elle n'existe plus maintenant, du moins au Salon; la peinture mythologique : elle a encore quelques adhérents; la peinture historique : où est-elle? elle ne marque plus guère. Tous ces grands genres ont presque disparu devant la peinture militaire, qui à elle seule représente la religion, la poésie, la philosophie, l'histoire de la France. L'art a servi longtemps la superstition; il sert la guerre aujourd'hui. Quand se retournera-t-il tout simplement vers ce qui est son essence, la beauté, comme expression de la vérité humaine et naturelle?

Il y a toujours la peinture dite de *genre*, et c'est celle qui domine après la peinture militaire. Les artistes contemporains en sont venus à faire des tableaux de genre avec Socrate ou avec Vénus. A bien dire, il n'y a presque que des tableaux de genre au Salon de 1861, quels qu'en soient les sujets et la dimension. La *Phryné* devant l'Aréopage grec, par M. Gérôme, est un tableau de

genre, tout comme les petits intérieurs de M. Meissonier.

M. Meissonier a exposé cinq tableaux : un *Peintre*, un *Musicien*, un *Maréchal ferrant*, le portrait de M. Fould et le portrait de Mme H. T. Le livret en indique même un sixième, *l'Empereur à Solferino;* mais cette *page historique* n'a pas encore paru au Salon.

Heureux homme que M. Meissonier! depuis vingt ans, sa réputation et sa fortune ont toujours grandi. Il est le plus recherché et le mieux payé des artistes modernes. Parmi les anciens maîtres, il n'y a guère que Gerard Dov qui le vaille, au cours de la Bourse. Rembrandt n'est pas si cher. — C'est trop cher, décidément.

Dans le tableau intitulé *le Peintre*, il y a quatre personnages; je ne sais pas si ce n'est point celui-là qui vient d'être vendu 40,000 francs; 10.000 francs par chacun de ces petits messieurs en habit gris perle. Pourquoi donc Meissonier ne se met-il pas à faire des intérieurs contemporains? C'est un conseil à lui donner, et ça renouvellerait peut-être son talent, un peu vieillot désormais. Il rattraperait ainsi, par des études directes d'après la nature, certains accents de vérité qu'il a perdus. Quand on a peint si longtemps d'après de petites maquettes qu'on dispose soi-même, on finit par n'avoir plus de variété. C'est la nature, toujours différente, qui renouvelle sans cesse les aspects des choses et les impressions des artistes. Si j'étais Meissonier, j'inviterais mes amis à déjeuner là bas, à Pontoise; je brûlerais toutes mes culottes de soie, tous mes bibelots Pompadour, et, après boire, je peindrais, séance tenante, un groupe de fumeurs dix-neuvième siècle, qui pour-

raient bien se trouver être aussi pittoresques que les marquis, abbés et autres gentils mannequins de l'époque Louis XV.

C'est l'amour de la nature qui manque à presque tous les peintres actuels. Le véritable artiste est celui qui voit et qui sent. Et quand on a bien vu et profondément senti, ce n'est pas trop difficile de peindre. Mais, au lieu de regarder la vaillante nature qui nous entoure et de s'en inspirer, les peintres — presque tous! — ferment les yeux, posent sur leur main fiévreuse leur front pensif, et ils se disent, dans l'ombre de la réflexion ; — « Que ferait-on bien, pour résumer tout ce qu'il y a de mieux? Il y en a qui ont traduit Homère ou Dante, d'autres Shakespeare ou Gœthe. Ceux-ci ont puisé dans les traditions antiques, ceux-là dans les traditions du moyen âge. Mon Dieu, mon Dieu, que faire ? » — Et l'un reprend Samson, l'autre Alcibiade, l'un une bacchante, l'autre une nymphe, l'un Charlotte Corday, l'autre Marie-Antoinette. — Celui qui irait tout naïvement se coucher au soleil sur un banc du boulevard, et qui ouvrirait l'œil, serait plus sûr que ces chercheurs de quatorze heures en plein midi, de remporter dans son atelier un superbe sujet de tableau.

On l'a dit souvent déjà, à propos de théâtre et de littérature : il n'y eut jamais une époque plus dramatique, plus variée, plus pittoresque que la nôtre. Les têtes, d'abord, sont plus baroques que jamais. Il y a mille raisons aujourd'hui pour avoir des nez qu'on n'avait jamais eus; mille ficelles imprévues, qui détirent en tous sens les physionomies. Oh! le bon temps pour les peintres de mœurs, pour les abstracteurs de la co-

médie humaine, pour Rabelais ou pour Jan Steen!

Meissonier sans doute hésiterait à quitter son petit boudoir poudré, pour se lancer sur le théâtre mouvant de la comédie contemporaine. C'est plus commode de faire un petit *Musicien* qui racle sa viole. Le tableau, malheureusement, n'est pas très-réussi comme couleur.

On doit considérer comme des prodiges les figurines du *Maréchal ferrant;* elles ont peut-être une ligne de haut. Adriaan van de Velde en a peint de plus petites encore et qui sont mieux d'ensemble et de détail. C'est surtout dans l'école flamande primitive, chez van Eyck, van der Weyden et Memlinc, qu'on admire ces personnages presque imperceptibles, et cependant charpentés comme des figures de grandeur naturelle.

Le portrait de M. Louis Fould est un véritable tableau : intérieur avec les plus riches accessoires, toute la collection d'objets d'art qui a été vendue cet hiver, et, debout parmi ces trésors, un homme en robe de chambre, aux formes rondes et maladives, tenant quelque chef-d'œuvre dans ses mains contrefaites. Il faut croire que ce personnage n'a pas favorisé le talent du peintre, et ce tableau ne se vendrait pas 100 francs si l'on en effaçait la signature et si l'on pouvait en oublier la tradition.

Le portrait de Mme T. nous paraît être la meilleure peinture de M. Meissonier au Salon. Cette aimable femme, aux cheveux couleur de lumière, est en buste, les deux mains croisées en avant de la taille. La tête, presque de face, est éclairée par ces beaux cheveux roux, d'un ton anglais extrêmement distingué. J'ai vu des ladies de cette nuance autour de la reine d'Angle-

terre, lorsqu'elle vint, par un jour de déluge, avec toute une volée de grandes dames, visiter l'exposition de Manchester. Les Parisiens savent sans doute qui est cette belle Mme H. T. Je lui souhaite de garder longtemps l'incomparable couleur de sa peau, qui s'harmonise si bien avec la couleur de sa chevelure.

Ces cinq Meissonier, bien qu'ils tiennent peu de place sur le lambris de l'exposition, attirent beaucoup de monde et il faut faire queue avant de pouvoir en approcher. Il y a cependant plus de foule encore autour des tableaux de M. Gérôme. C'est décidément M. Gérôme qui magnétise surtout les Athéniens de Paris. Il est vrai qu'il s'agit, dans ses images, de Parisiens d'Athènes.

L'histoire de ce petit peuple grec est inépuisable! Lui-même a tout fait, tout ce qui est beau, dans les arts, dans la philosophie et dans l'action. Rome et tout le monde latin, depuis deux mille ans, n'ont vécu que de lui. Quand les peintres ont besoin d'héroïsme, ils s'en vont emprunter aux Grecs Léonidas. Un seul homme jusqu'ici avait osé profaner l'histoire grecque et livrer à la risée publique des caricatures antiques. Ce Gaulois irrévérent, qui a fait rire toute l'Europe, maître Daumier, nous le rencontrerons bientôt, peignant des *Blanchisseuses* de la Seine! Et peut-être qu'il a raison, car son génie comique est vaincu par M. Gérôme, qui a pourtant l'air de chercher à peindre sérieusement.

M. Gérôme a fait deux tableaux grecs, un tableau romain, un tableau égyptien, un tableau hollandais, et un tableau chinois, moins la couleur : le portrait de Mlle Rachel. Triste apparition que ce fantôme aux longs bras, collé contre une colonne! La figure est de grandeur

naturelle, mais elle paraît d'une proportion inférieure, malgré son allongement démesuré. Ça ne ressemble à rien, ni à une ombre, ni à une statue, ni surtout à une femme. Il n'y a rien dedans, ni rien dessus, ni rien autour. Le néant partout. On distingue seulement deux ou trois plaques de couleurs discordantes, qui offusquent l'œil.

Le paysage égyptien est le plus tolérable de ces six tableaux. Sur le champ de la moisson, deux buffles conduisent une machine qui tourne et hache la paille étendue par terre. Un homme assis sur la machine préside à l'œuvre demi-sacrée. C'est petitement peint, mais non pas dépourvu d'une certaine austérité tout asiatique.

Le *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte*, ah! pour celui-là, c'est le dernier degré de Willem Mieris! Et quelle étonnante perversion d'aller chercher Mieris pour peindre Rembrandt! Ce pauvre grand homme du Rhin a une tête de singe, coiffée d'une espèce de bonnet de coton, et il se projette de travers, comme un épileptique, lui qui était si tranquille et si solide! et il a le malheur d'être en porcelaine et de n'être entouré que d'objets qui semblent en verroteries, lui qui avait le sang rouge et chaud, des muscles sains et rebondissants, et qui n'aimait autour de lui que les plus belles choses, de forme grandiose et du plus haut ton. J'ai revu plusieurs fois la maison de Rembrandt à Amsterdam; une fois, j'y étais entré avec la copie de l'Inventaire de 1656, où tout est spécifié, pièce par pièce, si bien qu'on peut encore restituer sa demeure presque dans l'état où elle était lorsqu'il y avait rassemblé tant de trésors provenant de tous les pays. Dès « l'anti-

chambre, » ça commençait par des siéges en cuir de Cordoue, sans parler des tableaux accrochés aux murs. Dans le « petit atelier, » et c'était là peut-être qu'il gravait ses eaux-fortes, il y avait des armures, des instruments de musique, des costumes bizarres, des têtes et des mains moulées sur nature, et plusieurs plâtres d'après l'antique. Pauvre Rembrandt, traité avec la miévrerie du dernier des Mieris ! On peut abandonner à M. Gérôme le chien d'Alcibiade, à qui tout le monde a le droit de couper la queue, pour faire causer Athènes. C'est un vieux conte, dans lequel la vérité historique est désintéressée. Mais Rembrandt et les Hollandais ont été assez martyrisés par les mauvais chroniqueurs et les mauvais peintres. Qu'on le laisse tranquille, jusqu'à ce qu'on soit arrivé à le comprendre.

Ce chien d'Alcibiade a déjà excité bien des propos, quoiqu'il ait sa queue. C'est un grand lévrier, à poil rude, qui se dresse devant le cubiculum sur lequel sont couchés Alcibiade et Aspasie. Sans le chien, on ne devinerait guère que ces deux figures banales représentent « le plus beau des Grecs » et une des femmes les plus irrésistibles de l'antiquité. Heureusement que la plupart des spectateurs sont surtout tourmentés du chien ; la première préoccupation est de savoir s'il a la queue coupée. On m'a assuré que M. Gérôme la couperait, avant la clôture du Salon. Pourvu que quelque rapin malicieux n'ait pas la main plus prompte ! Il suffirait d'un coup de pinceau au lieu d'un coup de ciseau. Et pensez quelles rumeurs ce serait dans Athènes ! En pendant au lévrier, sur la droite, est debout Socrate, et dans son ombre philosophique se dissimule je ne sais

quelle jeune Grecque à la chevelure rousse, de ce ton du « froment mûr, » qu'affectionnaient les anciens. Cette figure a de la grâce, de la volupté, un charme mystérieux, et l'on oublie qu'elle est très-faiblement dessinée, du haut en bas. Dans le dessin du nu, il faudrait une correction suffisante, surtout quand il s'agit du type le plus parfait que nous ait conservé la tradition historique. Il y a de belles femmes partout, chacune selon son espèce, comme dit la Bible; mais la Grecque doit être irréprochable, et il n'est pas permis à une compagne d'Aspasie d'avoir des à peu près de jambes, et des pieds qui semblent empruntés à la famille des batraciens.

C'est là un des grands défauts de la *Phryné* de M. Gérôme, que cette imperfection de la forme, dans un sujet qui pourrait s'intituler l'*Apothéose de la Beauté*. Le choix d'un pareil sujet prouve assurément un esprit très-inventif et très-habile, et l'on s'étonne même que les peintres n'aient pas plus souvent déshabillé Phryné devant l'aréopage du public. Le sujet de Phryné offre toutes les conditions picturales, d'abord et surtout à cause de cette Vénus qui se dévoile, et puis à cause des expressions que l'apparition subite d'une beauté parfaite doit produire sur une assemblée de Grecs raffinés. Malheureusement, M. Gérôme n'a ni le sentiment de la beauté, ni le sentiment de l'humanité, ni même l'instinct de la civilisation grecque, qu'il dénature misérablement. Que sa tentative sur Phryné ne décourage pas cependant les vrais peintres! Il y a un chef-d'œuvre à faire avec cette historiette, qui n'est peut-être qu'un symbole esthétique, et qui signifie que la Beauté est la maîtresse

du monde, qu'elle triomphe de tout, parce qu'elle est à la fois la vérité et la justice.

De cette sublime allégorie antique, M. Gérôme a fait une petite caricature, où une douzaine de « vieillards stupides » prennent des mines hébétées et lubriques, lorsque la déesse apparaît sans voile. C'est absolument contraire aux mœurs de la Grèce, le pays de l'art par excellence, où la beauté toute seule était victorieuse de tout. En Grèce, devant une belle femme, ou seulement une belle forme quelconque, le sentiment universel fut toujours l'admiration et le respect. Il est vrai que cette Phryné de M. Gérôme est très-mal dessinée, mal établie sur ses jambes, et ankylosée dans ses genoux terreux. Avant de la dépouiller de ses draperies, le peintre aurait dû lui pincer un peu les genoux et les attaches des extrémités inférieures. Sans doute elle ne ressemble guère aux statues qu'en fit Praxitèles et qui furent adorées dans les temples. Mais ce n'est pas une raison pour que l'Aréopage grec soit caricaturé en une assemblée de vieux sénateurs. « Quel plus grave tribunal y eut-il jamais que celui de l'Aréopage, si révéré dans toute la Grèce, qu'on disait que les dieux mêmes y avaient comparu ! » M. Gérôme, qui passe pour un érudit, n'a donc jamais lu cette phrase de Bossuet.

Cette école des *néo-grecs* n'est vraiment qu'une bande d'enfants terribles. Rendez-nous Daumier, qui était, à sa manière, un artiste viril. Ceux-ci ne savent ce qu'ils font, ni comme idée, ni comme peinture. Si encore ils se sauvaient par l'adresse de l'exécution, par un rappel quelconque de la nature et des effets naturels. Mais ce tableau de *Phryné* ressemble à un petit théâtre de ma-

riofnettes en carton colorié. Pour y voir non-seulement des figures vivantes, mais des figures de grandeur naturelle, impossible! La Phryné donne tout au plus l'impression d'un petit biscuit de Sèvres, à prendre dans la main. Ah! ce n'est pas indécent, et les dames du palais auquel ce chef-d'œuvre est destiné n'auront point à rougir.

Le sixième tableau de M. Gérôme représente deux *Augures* qui ne peuvent se regarder sans rire et qui communiquent leur hilarité aux spectateurs du dix-neuvième siècle. Il y a de quoi rire en effet, à notre époque, — juste comme au temps des Césars romains.

II

Il y a déjà bien longtemps, — un peu après 1830, qui semblait promettre la liberté, — l'art français était en pleine révolution. On se battait à l'épée, ou même d'une façon moins chevaleresque, pour ou contre une pièce de théâtre, un livre, une brochure, un article de journal, un tableau, une statue, une lithographie. Tout le monde en était : les artistes et les littérateurs, les critiques et le public. Il s'agissait, en ce temps-là, de savoir si chacun a le droit de faire dans les lettres et dans les arts ce qu'il veut, c'est-à-dire ce qu'il sent et ce qu'il comprend, ce qu'il voit ou ce qu'il imagine. Il y avait d'un côté toutes les autorités reconnues, tous les corps constitués, les académies et les écoles, tous les gens d'importance, toutes les anciennes illustrations litté-

raires et artistes, toutes les puissances de la grande presse. De l'autre côté, une pléiade d'écrivains, très-hardis et très-productifs, une petite bande de rapins barbus, effrontés comme des moineaux, et quelques critiques qui ne se gênaient guère. En littérature, la victoire déjà commençait à se décider pour les novateurs, bien que leurs adversaires ne cessassent de les accabler d'injures. Dans les arts, on était moins avancé, et la lutte continua même, toujours opiniâtre et violente, jusqu'à la fin du règne de Louis-Philippe. Les artistes n'ont pas autant de moyens de publicité que les écrivains. Victor Hugo, Alexandre Dumas, de Vigny, Sainte Beuve, le bibliophile Jacob, Mérimée, Balzac, George Sand, étaient devenus populaires, bien avant Eugène Delacroix, Decamps, Ary Scheffer ou Barye. Ce n'est même qu'à l'Exposition Universelle de 1855 que les vaillants peintres et sculpteurs de cette génération ont été définitivement consacrés par l'Europe entière.

Il fallut ainsi un quart de siècle pour que le public en vînt à reconnaître que deux ou trois critiques obstinés n'avaient pas eu tort en attaquant des centaines d'artistes, — dont les noms sont oubliés aujourd'hui, — en exaltant une dizaine d'artistes, — qui sont aujourd'hui la gloire de la France !

Il serait bien curieux et bien instructif d'exhumer les comptes rendus de Salons et les feuilletons d'art publiés de 1830 à 1848. De part et d'autre, la critique était très-franche et très-acerbe. Les conservateurs, maîtres des revues et journaux accrédités, comparaient des barbouilleurs à Raphaël et à Michel-Ange, et ils s'emportaient en invectives contre les artistes ayant le sentiment de la

vie, de l'expression, de la couleur. La jeune critique, à son tour, ne ménageait pas le sarcasme, frappant de préférence, comme il convient dans toute bataille, les chefs de l'école adverse. Ah! que d'esprit, de raison, et même d'éloquence, il fallut dépenser contre les divinités de l'Olympe et les Romains de l'Académie, ou en faveur des turqueries de Decamps, des Algériennes d'Eugène Delacroix, des lions de Barye, des chênes de Rousseau!

De tout cela, il advint ce qui finit toujours par arriver : la justice — tardive — a été faite, et les vrais artistes demeurent seuls dans leur force et leur originalité.

Ce petit épisode de l'histoire de l'art, auquel beaucoup d'entre nous ont assisté ou même contribué, devrait garantir la liberté de la critique, et disposer le public à écouter le pour et le contre. Car il se peut que certaines réputations actuelles soient exagérées, que certaines œuvres, malgré leur succès banal, n'aient aucune qualité vraiment artiste, que certains peintres, célèbres aujourd'hui, soient destinés à un prompt oubli.

Il faut voir! il faut comparer, il faut réfléchir. Il faut surtout dire ce qu'on pense. En général, la critique contemporaine ne semble pas avoir des impressions bien vives; aussi n'a-t-elle pas des phrases très-franches et très-claires ; on ne sait trop ce qu'elle approuve ou ce qu'elle condamne. Tantôt, après avoir reconnu le mérite d'un tableau, elle repousse l'auteur sous des prétextes étrangers à son œuvre. Ainsi pour Courbet. Tantôt elle comble d'éloges un artiste dont elle trouve les tableaux faibles ou ridicules. Ainsi pour M. Gérôme, qu'un de ses fervents admirateurs appelle cependant par moquerie : « le Biard de l'art antique. » La cri-

tique est découragée et ennuyée, on s'en aperçoit à ses hésitations, à ses contradictions, et même à ses déclamations. Elle s'abandonne au préjugé, à ce qui est admis. Elle suit l'opinion, au lieu de la conduire. Tel peintre a du succès depuis un certain temps et dans un certain monde; pourquoi troubler cet homme et ses souteneurs? Tel sujet plaît; pourquoi contredire les honnêtes gens et les jolies femmes? Après tout, ce n'est pas bien important. Qu'on aime les peintres roses ou les peintres noirs, chacun son goût. Les artistes eux-mêmes n'ont plus de conviction : pourquoi la critique en aurait-elle?

Mais si l'art a de l'importance. D'abord, parce que l'art est un miroir de la société et qu'il n'est pas bon qu'elle s'habitue à se contempler par ses mauvais côtés. Une société est très-complexe : elle a toujours, dans des proportions variables sans doute, ses vertus et ses vices. Si l'art entretient et flatte les petites passions, les égoïsmes, les lâchetés de conscience, les instincts hypocrites, les cupidités et les convoitises de toute sorte, assurément il est pernicieux; tandis que, à la même époque et avec les mêmes mœurs, on pourrait cependant mettre en relief les tendances généreuses, les fortes aspirations, les caractères virils d'un monde où prédomineraient même l'enfance et la caducité.

Ensuite, l'art n'est pas seulement un daguerréotype; il lui appartient d'interpréter les idées qu'il traduit, aussi bien que les images qu'il reproduit. S'il a son indépendance plastique pour s'écarter de la nature, dans des limites que la nature ne répudie point, il a aussi son indépendance morale pour s'écarter de la société officielle

et le droit d'en extraire des individualités ou des formes plus ou moins excentriques.

L'art a donc cette importance réelle, que, en sa qualité de vulgarisateur, il est l'agent du bien ou du mal, du recul ou du progrès. Pensez au nombre prodigieux d'images quelconques, peintes, gravées, lithographiées, coloriées, photographiées, sculptées, modelées, ciselées, qui sont répandues partout, dans les villes et au fond des campagnes, chez les pauvres comme chez les riches, partout! L'imagerie d'Epinal est peu de chose dans l'art; eh bien, le gouvernement centralisateur n'a pas négligé de s'emparer de cette fabrique qui, sous prétexte de *Juif errant*, de pape ou d'empereur, prêche par des millions d'exemplaires la guerre ou la paix, la superstition ou la liberté, le passé ou l'avenir.

La critique a donc aussi un devoir de conscience et même une certaine responsabilité publique, puisqu'elle est, suivant le mot de Shakespeare, « le sonneur de cloches qui se lève le premier et qui appelle les autres à l'église. » Il importe qu'elle ne soit pas le sonneur des petites églises et que, au contraire, elle attire la foule dans le temple le plus vaste, le plus indépendant et le plus éclairé. Ce n'est pas la peine de rassembler des lecteurs autour du titre sonnant de *Salon parisien de* 1861, pour dire seulement aux fidèles et aux curieux : Entrez faire vos dévotions dans les petites chapelles B, C, F, G, H, et ne contestez pas le culte accepté. Point d'hérésie, point de protestation, point de réforme!

Chaque exposition est comme un concile auquel sont soumis les questions vitales et même les rites de l'art à une certaine époque, et chacun a le droit d'y apporter

son avis. Qu'on y discute un peu, c'est bon signe. La vérité jaillira peut-être de la controverse. Tout ce qu'on doit exiger des opinions divergentes, c'est qu'elles soient sincères et absolument désintéressées.

Au Salon de 1861, il se trouve que les peintres les plus remarqués sont justement les plus discutables. Après M. Gérôme et M. Meissonier, M. Baudry semble être de ceux qui ont le plus de succès. Il a exposé huit tableaux : *Charlotte Corday* venant de tuer Marat, deux esquisses des décorations exécutées dans le salon de la comtesse de Nadaillac, et cinq portraits.

M. Baudry a deux tableaux au musée du Luxembourg. Decamps n'a jamais eu la moitié de cette chance-là. Tout va plus vite aujourd'hui qu'*autrefois*. Il paraît que, sitôt son retour de Rome où il a été pensionnaire, M. Baudry a été accepté tout de suite par le goût public. Ses œuvres précédentes seraient-elles meilleures que celles du Salon? ce n'est pas probable. Dans les arts, comme en toutes choses, l'homme reste le même, de son commencement à sa fin. Ce qu'il est à un moment de son existence, il l'est toujours, foncièrement, bien qu'on puisse constater au microscope des variations de détail. M. Baudry, je suppose, consentirait volontiers à être jugé sur son exposition de 1861, où il se montre comme peintre d'histoire dans *Charlotte Corday*, comme peintre mythologique dans la *Cybèle* et l'*Amphitrite*, surtout comme peintre de portraits.

La composition de *Charlotte Corday* ne s'accorde guère avec le caractère traditionnel. De l'héroïne fanatique et corneillienne, le peintre a fait une petite grisette grincée, qui se tapit dans un angle, en plissant son petit

front et contractant son petit poing. Elle n'apparaît pas ainsi dans les procès-verbaux du temps, ni dans les historiens, mais droite, fière, calme et pensive. Car elle s'imaginait qu'elle venait de faire un très-beau coup. La victime est dans l'autre coin, censée étendue dans une baignoire qui n'a pas un pied de long, et cette tentative de raccourci a faussé toutes les proportions. De la baignoire trop courte sort un bras gigantesque. On ne comprend rien à cette figure de Marat, exagérée dans le haut du corps, absolument perdue dans le reste. Outre ces vices de l'ordonnance générale du tableau, outre le défaut de perspective et de dégradation de la lumière, et par conséquent l'absence complète d'effet pittoresque, on s'étonne qu'avec une exécution si maigre et si débile le peintre ait risqué des figures de grandeur naturelle. Passe pour une poupée, quand elle est de taille à la prendre dans sa main. Dans les figures de proportion normale, il faut nécessairement une charpente solide, un dessin correct, du relief et de la couleur : car c'est la justesse des lumières, des demi-teintes et des ombres, qui fait tourner les corps et tous les objets. Le tableau de Charlotte Corday a l'air d'une petite découpure en papier colorié pâlement et fixée à plat avec une épingle contre un lambris.

La *Cybèle* et l'*Amphitrite*, exécutées en grand chez Mme de Nadaillac, cherchent à rappeler les Italiens de la Renaissance. Femmes nues, couchées dans des attitudes prétentieuses, avec accompagnement de petits génies. Leurs formes ne sont guère arrêtées dans les contours essentiels. Simples esquisses, il est vrai. Mais c'est justement dans les esquisses que s'accuse la science des des-

sinateurs. Dans les dessins de Michel-Ange et de Raphaël, comme dans ceux du Titien et de Rembrandt, le cours d'une ligne s'évanouit quelquefois à de certains points intermédiaires, laissant deviner par les deux bouts ce qu'il y a au milieu, par exemple dans les parties charnues; mais les attaches et les extrémités sont toujours fermement gravées par un accent décisif de la forme. Il y a des *académies* de Michel-Ange où l'ensemble d'un bras n'est indiqué que par trois soudures indispensables, l'enchâssure de l'épaule dans le torse, l'angle du coude et l'attache du poignet. Et tout y est cependant. Les maîtres escamotent volontiers l'inutile ou l'accessoire, parce qu'ils s'efforcent de mettre en saillie le caractère constitutif de l'image qu'ils représentent.

Pour les portraits, M. Guizot, le baron Charles Dupin, le marquis de F., Mlle Madeleine Brohan et un petit garçon tout nu « en petit Saint Jean » : ah! que c'est triste! On dirait qu'ils sont peints avec de la farine délayée dans de l'eau de savon. M. Guizot a pourtant une belle tête de vieillard, et l'on dit que Mlle Madeleine Brohan est très-belle.

Vraiment, le compte rendu de ce Salon de 1861 est pénible et cruel, même quand on ne connaît personnellement aucun de ces peintres. Que leurs amis, s'ils ont le sentiment de l'art véritable et s'ils sont sincères, doivent être embarrassés!

M. Hamon aurait dû venir après M. Gérôme, car il est de ceux qui ont mis à la mode des minauderies plus ou moins agaçantes, sous prétexte de restitution des mœurs et usages antiques. Son principal tableau, intitulé *l'Escamoteur; quart d'heure de Rabelais*, représente...

je ne sais quoi vraiment; il y a, sur une même file, une quinzaine de figures; à gauche, une espèce de masque, l'escamoteur? au milieu, un groupe de femmes debout, des Grecques? puis, d'autres personnages grotesques. Que font-ils là? et comment est-ce le quart d'heure de Rabelais? pourquoi pas le théâtre des marionnettes?

Dans un autre tableau, — *la Sœur aînée*, — deux enfants accroupis, dont l'un tient une poupée, bercent une jeune femme étendue dans un fauteuil à bascule et portant sur son giron un baby, ou peut-être aussi une poupée. Ils ont la tête moitié plus grosse que cette femmelette, quoiqu'ils soient sur le même plan, et qu'entre eux et elle il doive y avoir une différence d'âge d'au moins dix ans. Mais bah, ce n'est plus la vie, et toute observation *réaliste* serait déplacée à propos de ces élucubrations où certains amateurs trouvent du charme et de la poésie. On y trouve aussi, malheureusement, une couleur féroce, des violets intenses, en lutte avec des jaunes-serin, du bleu pur et du rouge-sang, le tout sans intermédiaires; des notes fausses, poussées à toute extrémité. Ce n'est pas sain pour le regard, et l'on est bientôt obligé de fermer les yeux. C'est sans doute pourquoi nous n'avons pas découvert les *Vierges de Lesbos*, qui doivent être dans le voisinage; mais nous avons aperçu deux petits pendants, plus tranquilles de ton, *la Tutelle* et *la Volière*, avec figurines de jeunes filles assez gracieuses dans leur maniérisme. On en pourrait faire les panneaux décoratifs d'une serre ou d'un pavillon de jardin.

M. Picou est aussi de ces néo-païens, assurément fort étrangers à la Vénus de Milo. Il a exposé une sorte

d'amourette mythologique : de petits Cupidons qui voltigent autour d'une fenêtre. *Fermez-leur la porte au nez, ils rentreront par la fenêtre*, tel est le titre du tableau. N'est-ce pas tout à fait délicat?

M. Gustave-Rodolphe Boulanger se rattache encore à la même pléiade, par son tableau représentant « *la Répétition du Joueur de flûte et de la Femme de Diomède chez S. A. I. le prince Napoléon, dans l'atrium de sa maison, avenue Montaigne.* » Ici, cependant, c'est une scène réelle, et cette contrefaçon de l'antiquité a pu être étudiée d'après nature et sur des personnages vivants, déguisés en *anciens*. On y reconnaît, en effet, M. Théophile Gautier et des acteurs et actrices de la Comédie-Française, tous proprement accommodés à l'unisson de ce palais romain, dans le costume de leurs rôles et étudiant des attitudes et des gestes archéologiques. Que ce déguisement antique va bien aux têtes modernes! C'est aussi amusant à voir que les *grecqueries* de M. Gérôme, et de même force à peu près comme peinture.

On peut d'ailleurs juger le talent de M. G.-R. Boulanger sur un autre tableau, de grande importance : *Hercule aux pieds d'Omphale*. Pour tout de bon, cette fois, nous sommes au cœur du paganisme, et depuis les temps les plus reculés on n'avait jamais vu rien de pareil à ce gros demi-dieu, foulé aux pieds et aux mains d'une reine capricieuse et ingrate.

Sous le premier empire, la lettre G avait de la chance : Gros, Girodet, Guérin, Gérard ; sous Louis-Philippe, la lettre D : Delacroix, Decamps, Delaroche, Diaz, Dupré. Aujourd'hui, c'est la lettre B. Après MM. Baudry et Boulanger, nous avons encore au B un autre peintre favo-

risé par la critique, M. Bouguereau, l'auteur de la *Première Discorde ;* le titre est assez heureux et c'est beaucoup auprès du public.

Il s'agit d'une femme nue, qui a deux enfants, l'un blond et l'autre brun. Le petit blond se boulotte contre le sein de la mère, tandis que le petit brun, debout et de face, fronce le sourcil avec colère, comme il appartient au type brun, naturellement envieux et sournois. Mettons que ce sont nos premiers parents de qui nous tenons fatalement la discorde et la guerre. Le sujet n'est pas neuf, mais Eve avec ses enfants est aussi bonne à peindre que Vénus et Cupidon, que la Vierge et son bambin, qu'une femme quelconque avec son fruit. Le malheur est que cette Eve n'est pas belle, qu'elle est lourdement dessinée et modelée, de la tête aux pieds, et qu'elle a les genoux trop gros ; aucune élégance dans la forme, aucune physionomie vivante; l'insignifiance et la vulgarité.

M. Bouguereau aime les titres symboliques : *la Paix* est représentée par une paysanne accompagnée d'un berger et portant sur sa tête une gerbe d'herbages ; *le Retour des champs*, par deux enfants nus, qui jouent avec des fleurs et qui s'embrassent. Toutes ces figures, faiblement dessinées, sont rondes et sans aucun caractère. Les fonds de paysage aussi manquent de lumière et d'accent.

Il y aurait encore bien plus à dire sur *le Faune et la bacchante*, groupe très-hasardé au point de vue de la décence la moins rigide. Ces amours de monstres à longues oreilles et à jambes velues inspirent le dégoût. La bacchante est bien coupable de s'abandonner à un entrat-

nement contre nature. Est-ce qu'on ne pourrait pas faire tout simplement un homme et une femme qui s'aiment, au lieu de ressusciter toujours les mythes d'une civilisation presque incomprise aujourd'hui? Serait-ce donc l'école de Rome qui entretiendrait les artistes dans ces vieilleries peu attrayantes, et qui les détournerait d'un art inspiré par la nature et la vérité? car M. Bouguereau, ainsi que MM. Rodolphe Boulanger et Baudry, a obtenu le grand prix de Rome, et il s'est formé aux enseignements de la villa Medici.

M. Cabanel est « grand prix de Rome » comme eux, et c'est sans doute pourquoi il a peint aussi sa *Nymphe enlevée par un faune.*

Celui-ci, du moins, a du goût et de la distinction. Mauvaise école, peintre acceptable. Le groupe de *l'Enlèvement de la nymphe* est bien arrangé; et il rappelle un groupe en marbre du jardin des Tuileries. Il y a des tons de chair assez fins dans le torse et les flancs de la nymphe, qui se détache sur un paysage harmonieux et largement brossé. L'ensemble pourtant est faible et, si l'on voulait trouver des analogues à cette peinture, il ne faudrait pas aller chercher ailleurs que dans l'école française du dix-huitième siècle, autour de François Lemoyne ou des Coypel.

La Madeleine — quelle transition! — est imitée d'Ary Scheffer et aussi un peu des Bolonais au temps du Guide. Les bras et les mains sont vaguement dessinés, et la couleur ne s'élève pas au-dessus du ton de l'aquarelle.

Le Poëte florentin, gentil petit tableau de genre, où les personnages ont de l'élégance, où le dessin est serré, où

la couleur a une certaine intensité. M. Bingham en a publié une photographie charmante.

Comme portraitiste, M. Cabanel est assurément le plus fort du Salon. Dans les portraits d'homme, il ne réussit guère, à en juger par son grand portrait en pied, exposé dans le salon central, et c'est à peine s'il dépasse M. Flandrin. Mais ses deux portraits de femme, exposés aux deux côtés de *la Nymphe*, sont très-distingués. Ce n'est pas M. Flandrin, ni M. Hébert, ni M. Dubufe, qui en feraient autant.

Le portrait de Mme W. R., une noble Écossaise, je crois, est debout, coupé à mi-jambes. Il a quelque chose des splendides portraits de l'école anglaise, où les ajustements nuisent parfois à l'importance de la tête ; mais la tournure générale est d'un excellent goût. Le portrait de Mme I. P., femme d'un banquier célèbre, a bien plus de caractère, et c'est le modèle sans doute qui a forcé le peintre à chercher par la correction des traits la profondeur de l'expression. La tête est superbe, et, chose rare, les bras et les mains sont bien dessinés. On regrette seulement que la couleur de l'écharpe négligemment abandonnée sur une épaule lutte un peu avec le ton du sofa sur lequel la femme est assise, et que le fond ne soit pas assez neutre et se projette trop en avant.

Nous n'avons pris jusqu'ici que des *illustrations* de l'école actuelle. Encore faut-il observer que le Salon ne représente qu'incomplétement l'école française, et qu'il y manque même les premiers artistes contemporains. MM. Ingres, Delacroix, Couture, Jules Dupré, Diaz, Troyon et autres. Avec ceux-ci, qui sont reconnus maîtres à des degrés différents, la critique tout naturelle-

Les meilleurs praticiens de l'école contemporaine, du moins parmi ceux qui ont exposé aux Champs-Élysées, affectent en général de négliger le choix du sujet et l'attrait qui résulte de l'élégance dans l'arrangement, de l'esprit dans les tournures et les expressions. C'est le reproche que leur adressent la noble critique et le beau monde : à Courbet, par exemple, à Millet, à Breton, à Bonvin, à Daumier, à Doré, et à beaucoup d'autres auxquels on applique le nom de réalistes. Il faut bien distinguer par des dénominations plus ou moins exactes les groupes qui se distinguent du courant de l'école régnante. N'a-t-on pas baptisé aussi la pléiade qu'illustrèrent Decamps, Ary Scheffer, Delaroche, Camille Roqueplan, Marilhat, pour ne citer que des morts. Peu importe l'étiquette, si elle recouvre la nouveauté et l'originalité.

En y regardant de près, on s'aperçoit cependant que ces naturalistes ne prennent pas du tout leurs sujets au hasard, et qu'ils ont une propension décidée vers les classes que les écoles académiques ont presque toujours répudiées.

Une espèce d'historien fort excentrique, Alexis Monteil, indigné de ne trouver dans l'histoire que des récits de batailles ou des anecdotes de cour, s'était mis à étudier et à raconter « l'Histoire des Français des divers états. » Son initiative n'a pas entraîné beaucoup de sectateurs; mais encore est-il vrai que l'histoire devrait comprendre et exposer la vie d'une nation dans son ensemble et non point seulement les hauts faits des classes exceptionnelles.

Pareillement dans les arts, surtout chez les Italiens et les Français, on n'a peint d'ordinaire que les person-

nages titrés ou les exploits officiels. La vie commune, l'histoire de tout le monde et de sa femme, — *all the world and his wife*, — comme disent les Anglais, — la représentation des mœurs et usages, des caractères du peuple fonctionnant au milieu des villes et des campagnes, produisant tout, la pensée, la poésie, la richesse, en un mot la civilisation, n'ont guère été considérées, depuis la Renaissance italienne, comme un objet digne d'occuper le génie des artistes.

En Hollande seulement, la peinture eut cet instinct-là, et l'école hollandaise du dix-septième siècle a bien montré qu'on pouvait créer des chefs-d'œuvre avec des arquebusiers et des bourgeois, avec des ouvriers et des paysans. En Flandre aussi, près de Rubens et de van Dyck, ces peintres splendides des souverains et des princes, — les *Petits Flamands*, comme on les désigne par une sorte de dédain, ont fait merveille avec leurs kermesses, leurs intérieurs familiers et leurs personnages sans cérémonie. Chez les Espagnols encore, les peintres de la Vierge Immaculée ou du roi tout-puissant n'ont pas craint de descendre du ciel ou de sortir de l'Escorial pour attraper des mendiants, des rustres et des bohémiens.

En Italie et en France, l'art ne se permit presque jamais cette *déchéance* jusqu'aux sujets populaires, sauf un peu au dix-huitième siècle et dans l'école dite romantique. Ce qui fut ainsi précédemment une rareté est devenu chez les naturalistes d'aujourd'hui une habitude, même un système, sans qu'ils en aient peut-être pleine conscience.

De cette prédilection étrange s'effarouchent ensemble

la critique prudente et le public routinier. Puisque le haut et le milieu de la société, s'étant banalisés, n'offrent plus que des traits uniformes et monotones, il est tout simple pourtant que l'art s'en aille chercher ailleurs des images neuves, énergiques, vivaces, originales. Où seraient la variété, la couleur, le caractère, sinon dans les types rudes ou ingénus qui se sont le moins détachés de la nature et ne sont pas encore devenus frustes au frottement d'une société compliquée?

Les plus beaux personnages à peindre que j'aie jamais vus, c'étaient ces sauvages Ioways qu'un Anglais, M. Catlin, avait arrachés à leurs steppes de l'Amérique, sous prétexte de leur montrer les merveilles de la civilisation européenne, et qu'il montra eux-mêmes en spectacle aux civilisés de l'Angleterre et du continent. Paris sans doute n'a pas oublié les superbes tournures de la *Pluie-qui-marche* et de *Petit-Loup*, de leurs femmes cuivrées, du jeune garçon si svelte et si fier, élégant comme une figurine d'un bas-relief antique, qui impressionnèrent alors vivement les artistes et les littérateurs, et qui inspirèrent à George Sand quelques pages de son meilleur style.

La sauvagerie a du bon, et les personnages les moins policés peuvent avoir du beau. Il est sûr qu'un forgeron qui bat le fer, une faneuse qui remue l'herbe, sont plus pittoresques qu'un monsieur et une dame costumés à la mode et qui ne bougent. Le travail, l'activité physique, donnent des allures et des gestes, même des formes, même des expressions, particulièrement accentués. Chez les Grecs, amoureux de la beauté, les exercices du corps n'étaient-ils pas commandés non seulement par l'hygiène, mais par toutes les institutions morales et politiques?

Il n'y a donc point à blâmer en eux-mêmes les sujets populaires qu'adoptent de préférence les peintres réalistes, mais bien leur peinture, quand la trivialité y domine, au lieu de l'originalité. Tout sujet peut avoir un intérêt profond, si l'artiste y a mis quelque essence vraiment humaine. Panurge et Sancho ne sont point à dédaigner. L'Ophélia de Shakespeare ne détruit point l'Agnès de Molière. J'aime mieux l'Ophélia cependant, et chacun a le droit de préférer Hamlet à Sganarelle. Mais un mauvais poëme épique ne vaut pas les romans de Balzac et de George Sand. Adriaan Brouwer et Jan Steen sont apparemment de plus grands peintres que Girodet avec son *Déluge* et son *Endymion*, que Guérin avec sa *Clytemnestre* et son *Enée*.

La Belgique connaît bien MM. Courbet, Millet, Breton, qui, plusieurs fois, ont envoyé de leurs œuvres aux expositions de Bruxelles et d'Anvers. Ils ont assez bon air au Salon de Paris, et ils y tiennent même les premières places, dans l'estime de beaucoup de connaisseurs. Leur art n'est pas précisément très-raffiné, mais c'est franc. Ce qu'ils ont voulu faire, ils l'ont fait.

Les trois tableaux de Millet accusent un style tout personnel et une volonté opiniâtre. Mais que n'a-t-il peint le divin Apollon gardant les vaches du roi Admète, au lieu d'une simple paysanne avec sa brebis; une sainte Madone, au lieu d'une mère qui donne à manger à son enfant! Et quelle maladresse d'avoir choisi le père Tobie, quand il y a tant d'aveugles bien posés et plus respectables, par exemple le sublime Homère ou l'infortuné Bélisaire! N'était-ce pas le moment de reprendre le général Bélisaire, à qui Gérard dut un si noble succès au

Salon de 1795? Millet manque un peu de monde, et je me permettrai de lui conseiller de quitter Barbison et la forêt de Fontainebleau, pour louer un atelier dans Breda street, où il se renseignerait mieux sur le temps qui court.

Courbet, qui est un montagnard très-avisé, n'a pas commis la même imprudence que Millet. Jugeant que l'époque était difficile, et que décidément les militaires et les princes sont ce qu'il y a de plus beau en peinture, il s'est abstenu de risquer sa ménagerie de personnages hors la loi. C'est vrai qu'on n'a jamais tant cassé de pierres à Paris, mais il a compris que l'intérêt se portait sur ceux qui les font casser, et non point sur ceux qui les cassent. Il s'est donc rejeté sur les cerfs et les renards, contre lesquels on ne saurait professer d'antipathie. Le plus grand de ses tableaux est intitulé le *Rut du printemps*, combat de cerfs pour quelque lorette de forêt; un autre représente un *Renard* dévorant sur la neige un animalcule égaré. Il a exposé encore un épisode de chasse à courre : le *Cerf à l'eau*, un *Piqueur* galopant en plein bois, et un superbe paysage : la *Roche Oragnon*, dans la vallée de Mézières. Tenez que ce sont des peintures solides, sans escamotages, et qui se classeront dans les grandes galeries et les musées.

M. Breton est un élégiaque rustique, dont la peinture placide et tendre ne déplaît pas aux gens de goût. Un de ses tableaux, les *Sarcleuses*, appartient au comte Duchâtel, l'heureux possesseur de la *Source*, de M. Ingres, exposée présentement à l'exhibition du boulevard, l'acquéreur de la *Cascade*, de Ruisdael, et de l'*Intérieur de ville hollandaise*, par van der Heijden, à la célèbre vente

van den Schrieck, de Louvain. M. Breton sera donc en glorieuse compagnie dans la collection du comte Duchâtel. Pourvu cependant qu'on l'éloigne du triste portrait que M. Duchâtel s'est fait plaquer par M. Hippolyte Flandrin !

Les autres tableaux de M. Breton sont le *Colza* et le *Soir* , exposés au dernier Salon de Bruxelles, et une scène d'*Incendie*.

Le plus excentrique des artistes contemporains, c'est peut-être M. Gustave Doré. Il n'a d'attaches à aucune école, à aucun maître, ni du passé, ni du présent. Il ne s'enferme dans aucun genre, et tout lui est bon : la plus haute poésie et les sujets les plus infimes, l'allégorie, l'histoire, les mœurs, le paysage, même les sujets religieux ; il a fait des Christ et des saltimbanques, Gargantua et François Ier, la belle Impéria et de superbes cardinaux en goguette au concile de Constance. On croirait que sa vocation véritable est la caricature, s'il n'avait pas traduit le Dante par des illustrations sérieuses et grandioses. Sorte de petit génie sceptique, qui badine et s'amuse, tout en creusant l'art à des profondeurs étonnantes. Il a des inventions imprévues, des effets étranges et terribles, à côté de formes grotesques et parfois vulgaires. Nous avons vu de lui, chez Nadar le photographe, un *Christ au prétoire,* dont la tête douloureuse et le torse infléchi rappellent les sublimes conceptions de l'école italienne, tandis que les figures de soldats qui insultent la victime dévouée sont d'une banalité repoussante. Cette recherche de contrastes exagérés n'est pas absolument condamnable dans les arts, à condition toutefois qu'elle s'arrête à la limite du niais ou de l'odieux.

Le *Dante et Virgile dans le neuvième cercle des Enfers*, visitant les traîtres condamnés au supplice de la glace, serait presque un chef-d'œuvre de grande peinture, s'il ne surgissait pas, sous les pieds des deux poëtes, quantité de têtes monstrueuses, plus ridicules que tragiques. La foule s'arrête avec stupéfaction devant ces fantômes, qui semblent fouler des êtres réels, torturés au milieu d'une mer gelée. C'est le contraire qu'il eût fallu : les suppliciés perdus sous le voile fantastique, et les poëtes rayonnant de leur lumière éternelle. La figure du Dante a cependant une grandeur sereine et une structure imposante.

Un autre tableau, très-différent, quoiqu'il s'agisse encore indirectement de voyages dans l'autre monde, excite aussi l'étonnement des visiteurs du Salon. C'est l'assemblée de bons amis en réjouissance à la barrière, disons le mot : les *Croquemorts* ; l'auteur, M. Alfred Lambron, n'avait sans doute pas osé risquer ce titre, imposé à sa peinture, dès le premier jour, par l'esprit parisien, qui ne tergiverse point et va droit au fait. Ces croquemorts ne songent pas plus à leur fonction journalière, que l'honnête magistrat qui rentre dîner en famille, après avoir condamné au bagne quelque pauvre diable; ils se donnent du bon temps, à leur manière, en buvant du vin bleu, en agaçant la servante du cabaret, en jouant au tonneau, en causant de morale ou de politique, si c'est leur idée, peut-être de philosophie. Oh les gais philosophes et les aimables compagnons, qui devraient porter sur leur chapeau encrêpé cette devise : — Puisqu'il faut mourir, vivons !

Le second tableau de M. Lambron met encore en scène

un grand croquemort, tout équipé et prêt à monter sur son char. Passent Arlequin et Pierrot, qui finissent leur mardi-gras le mercredi des cendres, et qui s'inclinent narquoisement devant le pourvoyeur de cimetières.

— Bon voyage, cocher de la mort !—Au revoir, Pierrot ! — Après Pâques !

Arlequin et Pierrot ne se sont-ils pas battus en duel, l'autre année, au lendemain d'un bal masqué, dans un tableau mélodramatique de M. Gérôme ? Ils paraissent raccommodés aujourd'hui, puisqu'ils s'en vont ainsi fraternellement railler la mort. Rassurons-nous,—jusqu'au prochain carnaval.

Après l'ironie funèbre de M. Lambron, une scène de deuil, qui a presque l'air d'une pastorale : toute une file de jeunes et fraîches villageoises accompagnant à l'église le convoi d'une de leurs compagnes. Elles s'en vont, modestes et recueillies, le long d'un chemin qui traverse une plaine. Tout à l'heure elles quitteront leurs petits fichus blancs et leurs cornettes, pour reprendre le travail champêtre. Ce tableau de M. Amédée Guérard, éclairé d'une douce lumière et compris avec sentiment, a beaucoup de charme.

M. Legros a aussi représenté un pieux épisode de la vie des paysans. Un groupe de femmes, agenouillées au coin d'un bois, adressent leurs vœux à un crucifix plaqué contre un tronc d'arbre. Les figures, de grandeur naturelle, sont largement et simplement peintes.

Avec M. Bonvin et M. Daumier, nous retrouvons le peuple des villes. M. Bonvin aime ses ouvriers de Paris, et il nous en a montré une demi-douzaine se reposant, après l'ouvrage, dans un intérieur où l'un est occupé à

lire le journal, pendant que les autres fument et causent. Dans le tableau de Daumier, une *Blanchisseuse de Paris* remonte l'escalier d'un quai, donnant la main à son petit enfant. Avec M. Brion, nous allons en Alsace à une noce de cultivateurs, et dans un intérieur rustique où l'on dit le bénédicité ; avec M. Adolphe Leleux, à une *Noce bretonne;* avec son frère Armand, nous pénétrons dans des ateliers de peintre ou d'ouvrier. Avec M. Hédouin, nous allons en Espagne, avec M. Reynaud en Italie, à Naples, admirer les belles filles des Abruzzes ou les lazzaroni étendus au soleil. Avec M. Fromentin, nous courons l'Algérie, et sa vive peinture séduit et entraîne, comme les spirituels récits qu'il a publiés de ses voyages. Avec M. Bonnat, c'est peut-être encore l'Espagne, car l'artiste est de Bayonne, et il a eu pour maître M. Federico de Madrazo, fils de M. José de Madrazo, l'ancien directeur du musée de Madrid ; M. Bonnat a exposé une petite fille debout, de grandeur naturelle, qui rappelle assez les maîtres espagnols, et qui est très-vivante dans la douce pénombre où s'harmonisent les tons éclatants de son costume de fantaisie.

En cherchant bien, on trouverait encore une douzaine d'autres peintres, jeunes la plupart, qui, sans avoir le privilége d'intéresser la foule, ne sont pas dépourvus de qualités artistes, soit dans la sincérité de leurs impressions devant la nature, soit dans la justesse de leur pratique consciencieuse. Mais il faut nous hâter et ne pas omettre cependant les œuvres qui marquent au Salon, à cause d'une étrangeté quelconque ou d'un mérite incontestable.

Les deux grandes compositions allégoriques de M. Puvis de Chavannes ont obtenu un succès universel. Quelles

que soient les tendances assez diverses des critiques, ils se sont tous accordés à vanter le style de ces espèces de fresques où sont symbolisées la paix et la guerre, *Bellum* et *Concordia*, peintures murales, ajoute le livret, pour justifier sans doute la pâleur harmonieuse d'une couleur éteinte et partout rompue à dessein. Il y a là des groupes bien ordonnés et quelques figures d'une tournure superbe, à côté d'autres figures assez vulgaires dans leur majesté empruntée. Car le danger de ces sortes de tableaux, souvent répétés par les écoles italiennes de la Renaissance et par l'école française des dix-septième et dix-huitième siècles, ce sont les réminiscences et les imitations.

Il faudrait un génie tout neuf et bien particulièrement original, pour renouveler le personnel et le matériel du vieux théâtre allégorique. La Grèce et l'Italie ont tourné et retourné à l'infini les figures détachées de la vie courante, avec la prétention de les élever à la hauteur des mythes généralisateurs. Comment faire pour qu'une femme nue signifie l'Abondance? on en est souvent réduit à lui mettre au bras un panier de pommes ; pour la Concorde, qu'elle tienne à la main une branche d'olivier! Voici des personnages qui gesticulent devant un cadavre, d'autres qui sonnent du clairon; d'autres qui revêtent leurs armes : c'est la Guerre! soit. Mais gare aux pastiches de Poussin, de Raphaël, ou même de Rubens !

L'arrangement des allégories de M. de Chavannes a une certaine grandeur épique qui arrête le regard et puis la pensée. On sent aussi que l'artiste est à la recherche de la beauté dans ses figures de femmes, dessi-

nées avec élégance, modelées avec une délicatesse attentive, sans que la touche ait rien de grêle. Il n'y a pas de quoi ricaner devant ces femmes toutes nues, comme font les aréopagistes devant la Phryné. La peinture de M. de Chavannes n'agace point les sens, elle repose l'esprit et elle charme les yeux, par une tonalité sobre et distinguée.

Les tableaux de M. James Tissot ont un succès d'un autre genre. Ils étonnent par la prodigieuse minutie des détails, et l'on s'amuse un moment à y compter les petites pousses des arbustes, les fleurettes du gazon, les brimborions de l'architecture, les menus colifichets des costumes. Le délicieux *Titien enfant*, envoyé à la dernière exposition de Bruxelles par un *préraphaélite* anglais, peut donner une idée de la peinture de M. Tissot, sectateur naïf de ce *préraphaélitisme* d'outre-Manche. Mais il n'est pas encore de la force des Millais, des Hunt, des Hughes, des Windus, ni même de l'auteur du petit Titien dessinant sa première Madone, au milieu d'un paysage tel que les Vénitiens n'en virent jamais assurément et qu'ils n'en ont jamais peint.

Les Anglais, qui ne s'arrêtent pas à mi-chemin dans leurs tentatives hardies, appliquent ce système aux sujets contemporains, après l'avoir inventé à propos de scènes et de personnages d'un autre âge, auxquels peut-être il convient mieux. M. Tissot s'en est tenu à l'ancienne légende de Faust, immortalisée par Gœthe, et quatre de ses tableaux représentent les aventures de la pauvre Marguerite. Dans le cinquième, défile la *Procession de la mort*, en silhouettes baroques. Le sixième est un portrait de jeune femme, en buste, de grandeur na-

turelle, avec de belles mains. Système à part, il y a un artiste dans M. Tissot, un fin coloriste et un compositeur ingénieux.

Mme Henriette Browne, à qui les expositions précédentes ont fait une réputation subite et très-exagérée, en ce temps où les vrais peintres sont rares et où le goût public se contente d'un certain charme, plus ou moins raffiné, Mme Browne a exposé deux *Intérieurs de harem*, une *Femme d'Eleusis*, un petit tableau de genre, intitulé la *Consolation*, et un portrait d'homme, en buste, de grandeur naturelle. Ce portrait d'homme, assez largement peint, mais d'une couleur terreuse et sans accent, la petite scène enfantine, dite la *Consolation*, ne sortent pas de la médiocrité banale. La *Femme d'Eleusis*, de grandeur naturelle et vue jusqu'aux genoux, dans un brillant costume, a beaucoup d'attrait. L'extrême finesse de la physionomie révèle bien un talent féminin. Il n'y a qu'une femme qui eût deviné et exprimé ce sourire presque insaisissable sur les lèvres de la Grecque nonchalante et voluptueuse.

Dans les *Intérieurs de harem*, on est également séduit par l'exquise élégance des galbes et des attitudes de ces prisonnières qui n'ont à faire que d'être belles et victorieuses. Que faire en une cage ? les unes chantent, les autres ont l'air de voltiger, avec leurs longues robes serrées, qui finissent en queue, comme les draperies dans lesquelles les vieux maîtres de Cologne, et même van Eyck et Rogier van der Weyden, empaquetaient leurs *angioletti*. N'est-il pas singulier que ces courtisanes de hasard évoquent le souvenir des anges ?

Nous avons galamment apprécié la délicatesse de

Mme Browne dans les tournures et les expressions de ses Orientales, qu'elle a eu le bonheur de visiter derrière les murailles de marbre qui les enferment. C'est charmant, mais que c'est faible ! Il n'y a point de corps sous les draperies flottantes ; des apparences de mains au bout des bras; et les têtes elles-mêmes sont à peine esquissées. Comme couleur, que c'est pâle ! justement parce que la lumière est censée partout. Des tons d'aquarelle sur un fond blanc pur. A ces blancs exagérés, simulant la lumière, on reconnaît les procédés de M. Chaplin, de qui Mme Browne est élève, et qui a lui-même exposé plusieurs portraits en gaze immaculée. Mettons que les harems de Mme Brown, bien qu'il y fasse trop clair, sont de fantastiques apparitions des *Mille et une Nuits*, et contentons-nous de voir en rêve ces fines odalisques, puisqu'il ne nous est pas donné de les voir en réalité.

IV

Dans les diverses écoles contemporaines, les paysagistes sont partout les plus forts. C'est aux peintres français qu'on doit la rénovation de l'école du paysage ; mais, pour être juste, il faut dire que l'initiative première en revient aux Anglais.

L'école anglaise ne compte guère, quand, sur le continent, on parle de l'art européen. L'Angleterre a pourtant une école nationale où marquent cinq ou six maîtres distingués. Gainsborough en est le plus original.

Portraitiste aussi éminent que Reynolds, il est en même temps un paysagiste très-naturel et plein de sentiment. C'est de lui que sort Constable, ou du moins Constable le continue sans le chercher.

Lorsque parurent aux Salons de Paris, en 1824 et en 1827, quelques tableaux de Constable, les paysagistes français en étaient encore au paysage antique et solennel, mythologique et hiéroglyphique, composé avec des ruines grecques et des personnages de la Fable. Il n'y avait jamais eu en France que ce paysage classique dans le style du Poussin et des Bolonais, ou le paysage féerique et impossible de Watteau et de Boucher, des trumeaux, des paravents et des éventails. Grande fut la surprise des artistes parisiens en voyant la vraie campagne peinte par Constable, de vraies prairies baignées de rosée, un vrai ruisseau faisant tourner un moulin, de vrais arbres copiés sur nature. On a raconté qu'Eugène Delacroix en fut si impressionné, qu'il rentra chez lui pour donner un nouvel accent à ses tableaux en train.

A la même époque, Bonington en France, et d'autres paysagistes en Angleterre, par exemple Turner dans certains moments de ses caprices, s'étaient remis, comme Constable,—comme Gainsborough dès la fin du dix-huitième siècle, — à étudier la réalité naturelle et à la rendre sincèrement.

Bientôt, quelques jeunes artistes français eurent le même instinct : Paul Huet, Camille Flers, Louis Cabat, Jules Dupré, Théodore Rousseau, alors presque enfants ; et, peu après 1830, on s'aperçut tout à coup qu'il y avait une nouvelle école de paysage. Eugène Dela-

croix y avait aidé indirectement par le caractère des fonds et des ciels dans ses grandes peintures; Barye aussi, dans les magnifiques aquarelles, où, non content d'avoir sculpté des animaux en bronze, il les peignait au milieu de vigoureux paysages: lions, tigres, serpents, cerfs et chamois; Decamps aussi, dans les intérieurs de forêts où il enfonçait ses gardes-chasse et ses braconniers avec leurs petits bassets.

La lutte fut longue, d'autant qu'un groupe de jeunes peintres issus de l'école de Rome, MM. Aligny, Édouard Bertin, Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin et autres persévéraient dans la vieille manière académique, illustrant toujours d'un Prométhée chaque rocher, chaque mare d'un Diogène avec son écuelle, chaque ruisseau d'une naïade, chaque forêt d'un chœur de nymphes.

Durant une quinzaine d'années, les novateurs, expulsés des Salons par le jury, eurent grande peine à se faire jour, malgré la sympathie passionnée d'une critique intelligente, malgré l'approbation de quelques amateurs excentriques. Retirés dans la forêt de Fontainebleau, dans les forêts de l'Isle Adam ou de Compiègne, en Auvergne ou en Normandie, dans les Landes ou dans les Pyrénées, dans les pays où la nature a conservé son franc caractère, ils avaient cependant produit quantité de chefs-d'œuvre qui forcèrent peu à peu l'entrée aux expositions publiques et dans les collections particulières.

Autour de Rousseau, de Dupré, de Diaz, s'était formée une école nombreuse, et plusieurs de ces initiés sont devenus maîtres à leur tour, par exemple Troyon.

A côté d'eux, il y avait encore quelques individualités indépendantes, comme Corot, qui mêle l'idylle ou l'élégie à un tendre sentiment de la nature, comme Marilhat, qui demandait surtout ses inspirations au climat oriental.

Vers 1848, la révolution du paysage était déjà triomphante, et elle a été consacrée à l'Exposition Universelle de 1855.

Decamps et Marilhat sont morts, mais leurs œuvres ornent les musées et les galeries. Les œuvres de Théodore Rousseau, de Diaz, de Jules Dupré, se classeront à la hauteur de celles des anciens maîtres du paysage, car ils ont en quelque sorte restitué la nature telle que l'avaient comprise et exprimée Rembrandt et Philip Koninck, van Goien et Wijnants, Salomon et Jacob van Ruisdael, Hobbema et van der Meer de Delft, Aalbert Cuijp et Aart van der Neer, et tant d'autres Hollandais du dix-septième siècle.

Le paysage naturel est retrouvé. Ne le perdons plus !

Le Salon de 1861 nous montre plusieurs des artistes qui ont contribué à cette rénovation salutaire. Il y manque Cabat, qui d'ailleurs a tourné autrement ; Diaz, qui vient de vendre tout son atelier ; Jules Dupré, qui ne s'est jamais tourmenté des expositions publiques ; Troyon, à qui sans doute on enlève vite ses tableaux. Mais nous avons Paul Huet, Camille Flers et Corot, toujours les mêmes. Nous avons aussi la pléiade pâle de l'école romaine, MM. Aligny, Paul Flandrin, Alexandre Desgoffe, qui n'ont pas changé davantage. Nous avons une quantité de disciples qui procèdent de Rousseau, de Diaz, de Decamps, de Jules Dupré, de Corot, quel-

quefois d'un amalgame de plusieurs talents particuliers. Nous avons enfin un des maîtres les plus brillants, Théodore Rousseau.

La vraie exposition du Rousseau tel qu'il est aujourd'hui avait lieu à l'hôtel des ventes, rue Drouot, il y a un mois. Vingt-cinq tableaux de lui, soigneusement terminés à cette intention, y furent livrés aux enchères publiques. Il y avait là toutes sortes de sites, toutes les saisons et toutes les heures du jour : des forêts et des pâturages, des automnes et des printemps, des effets de matin et des couchers de soleil. Le succès a été respectable, mais cependant les artistes s'accordent à préférer la première manière de Rousseau à sa manière actuelle. Lui, soutiendrait volontiers qu'il commence seulement à savoir un peu son métier, à mener un tableau jusqu'à sa perfection relative, à produire des œuvres où le fini du travail ne nuit pas à l'expression, tandis qu'autrefois il ne jetait que de vives ébauches, incomplètes par impuissance d'aller plus loin.

Peut-être bien qu'il se juge mal lui-même et qu'il a tort. Ébauches, soit. Le paysage de Rubens avec l'oiseseleur tendant ses filets (n° 464 du Louvre), son *Tournoi* près des fossés d'un château (n° 463), *la Kermesse* (n° 462), ne sont-ce point des ébauches ? Ce sont des chefs-d'œuvre. Certains amateurs appelleraient audacieuses et rudes ébauches presque tous les paysages de Rembrandt. Pourtant, quels chefs-d'œuvre ! Rousseau lui-même, au musée du Luxembourg, a une *Lisière de forêt*, que le catalogue nomme une esquisse, — petit chef-d'œuvre aussi, comme couleur et comme sentiment.

On ne saurait trop dire, dans les productions des maîtres, quand une ébauche ou esquisse passe à l'état de tableau. Est-ce qu'un tableau est jamais terminé ? Je ne trouve pas, pour mon compte, que les patients tableaux de Slingelandt, des Mieris, et même la plupart des tableaux de Gerard Dov soient finis : ils le sont trop. Peut-être étaient-ils plus complets, j'entends plus expressifs de ce que ces peintres ont voulu rendre, à un certain état de préparations, moins avancé par la minutie d'une fine brosse. Il n'y a pas de raison pour s'arrêter sur un tableau auquel on a travaillé trois ou quatre ans de suite. Car il y manque et il y manquera toujours des détails qu'on apercevrait sur la nature, au moyen d'une loupe.

Cette exagération du fini ne se remarque point sans doute dans les paysages de Rousseau où il s'est même préoccupé le plus de compléter l'ensemble d'une image. Son impressionnabilité devant la nature, son sentiment poétique, le sauvent de la minutie. Toutefois, il ne gagnerait point à trop serrer son talent. Il avait en sa jeunesse la franchise de Hobbema, l'ampleur vigoureuse de Cuijp, quelque chose même de la fantasquerie de Rembrandt. Tourner à la délicatesse perlée de Wijnants ne serait pas un progrès. Chez tous les maîtres, dans toutes les écoles, le premier jet est presque toujours le meilleur, sauf chez Rembrandt, ce rare génie, qui commence tranquillement, puis s'échauffe, s'enflamme ; une lueur d'abord, un incendie à la fin. Rousseau était tout ardeur dans ses premières œuvres. On se rappelle la *Descente des vaches* dans un ravin suisse, *l'Allée de châtaigniers*, de la belle campagne de Charles

Leroux en Vendée, un *Coucher de soleil* sur des prés couverts de givre, qui a reparu récemment à l'exhibition du boulevard, et cent autres tableaux qui émurent les artistes et les critiques, il y a quinze à vingt ans. Peut-être les œuvres de cette période resteront-elles les plus précieuses de la carrière de ce travailleur infatigable, de ce poëte fécond et original, de cet amoureux de la nature, qui sut communiquer son âme aux arbres des forêts et aux nuages du ciel.

Le seul paysage que Rousseau ait exposé au Salon est intitulé *le Chêne de roche*. Au premier plan, un semis de rochers entièrement recouverts de lichens et de verdure ; puis un grand chêne noueux qui semble avoir écarté ces monceaux granitiques pour pousser en plein air. Ses vastes ramures s'étendent d'un côté à l'autre de la toile et y forment comme un berceau plein d'ombres dans lesquelles transparaissent d'autres rocs moussus, des arbustes sauvages, tout ce fouillis exubérant qui caractérise les dessous de la forêt de Fontainebleau. A gauche seulement, une percée lointaine sur le ciel d'un bleu intense, dans les tons du saphir foncé. Çà et là éclatent aussi parmi les branchages quelques rayons faisant étoile sur le vert sombre. C'est très-mystérieux et très-fort, bien que trop uniformément *tricoté*, comme on dit dans les ateliers.

Cette peinture ne produit point au Salon tout son effet. Les belles choses gagnent à être isolées, contrairement à ce qu'on croirait, qu'un entourage vulgaire les fait valoir. Il leur faut une certaine place, une certaine lumière, certains ménagements délicats. Aussi, dans quelques musées, met-on à part les œuvres exception-

nelles, par exemple à la galerie de Dresde, *la Madone de Saint-Sixte*, de Raphaël, qui a son petit salon pour elle toute seule. L'*Antiope* du Corrége et la *Joconde* de Vinci feraient mieux encore au fond d'un boudoir que dans la grande salle du Louvre, où cependant ne sont rassemblés que des chefs-d'œuvre. Qu'est-ce donc à l'exhibition des Champs-Élysées, où, devant une peinture harmonieuse, on arrive, l'œil blessé par des couleurs discordantes et cruelles, par des formes baroques et exagérées ! Je crois qu'on pourrait glisser au Salon quelque sobre paysage de Ruisdael, sans que personne le découvrît entre ces trois mille tableaux qui causent l'éblouissement d'un kaléidoscope.

Corot n'a point la variété luxuriante de Rousseau ; il ne possède qu'une seule gamme, très-bornée, et en mineur, dirait un musicien. Il ne connaît guère qu'une seule heure, le matin, qu'une seule couleur, le gris pâle.

C'est lui surtout qui gagnerait, si l'on enlevait du Salon un de ses tableaux, — un seul, car ils se ressemblent tous à peu près, — le meilleur, celui qui est intitulé *le Lac* (n° 696), — et si on l'isolait quelque part dans la pénombre d'une pièce tranquille ! Il y a dans cette peinture une impression très-sentie et communicative, un effet simple, harmonieux et juste. L'eau, les arbres, le ciel, tout est confondu au milieu d'un brouillard opaque. Il ferait bon se promener sous cette humidité matinale et s'abandonner à la rêverie que provoquent ces images flottantes et presque indistinctes.

Corot ne hante que ces régions vaporeuses et fabuleuses : aussi n'y voit-il apparaître que des fantômes,

des figures fluides et inconsistantes comme la brume elle-même et qui s'évanouiraient au moindre rayon de vrai soleil. Il n'y a jamais guère rencontré de travailleurs agrestes, mais des sylphes impondérables et des apparences de nymphes qui dansent en l'air.

Cette évocation d'un monde de fantaisie, au-dessus ou au-dessous de la réalité, comme on voudra, a son charme, et Corot s'y tient. Il ne l'a pas quitté dans ses six tableaux exposés au Salon : une *Danse de nymphes*, un *Orphée*, le *Soleil levant*, le *Repos*, un *Souvenir d'Italie* et un *Lac*. Dans le *Souvenir d'Italie*, je crois, est couchée une femme nue, dont les formes, entrevues avec un peu plus de lucidité, sont gracieuses et presque correctes. Mais quelles ombres tremblotantes et débiles que l'Eurydice, les nymphes et les naïades qui errent dans le vide des autres tableaux !

Corot songe sans doute à Claude Lorrain, le peintre des fraîches matinées où la nature se voile de vapeurs argentines, et qui fut aussi par excellence le peintre du soleil. Ses admirateurs trouvent même qu'il y fait songer. N'est-ce pas singulier ?

Paul Huet a toujours cherché les effets étranges. Il aime les tremblements de terre, les fureurs de la mer et les orages. Il a dû avoir envie d'aller peindre les éruptions du Vésuve. La nature tranquille l'attire rarement. Il lui faut les *Roches noires*, un *Gouffre*, *la Marée d'équinoxe* aux environs de Honfleur. Ce dernier tableau a de la grandeur, et il est peint avec une fougue magistrale. Les groupes d'arbres battus par le flot montant et irrésistible ont l'air de regimber contre la violence, et leurs hauts branchages se hérissent comme des

crinières. La vague lourde et sombre roule, avance, et donne l'impression de terreur qu'on ressent devant le *Déluge* du Poussin.

Un autre tableau de Paul Huet, simple *Étude de mer* dans la Manche, a aussi beaucoup d'étrangeté. Deux tons seulement : une bande monotone, d'un gris jaunâtre, pour la mer ; une bande d'un gris ferrugineux pour le ciel. Aalbert Cuijp a peint quelquefois des marines dans ce même sentiment et reproduisant le même effet.

M. Daubigny, dont la réputation est assez récente, s'est composé une manière par un certain mélange de Corot et de Dupré. Ses tableaux du Salon sont faibles et sans accent, surtout les *Bords de l'Oise* et *l'Ile de Vaux*. Le meilleur est un *Village* près de Bonnières, avec des maisons qui se réfléchissent dans l'eau ; encore ce village est-il en carton ou en fer-blanc. Le *Parc à moutons* rappelle Jacque ou Millet. M. Daubigny manque d'individualité.

M. Chintreuil, qui procède uniquement de Corot, s'est néanmoins dégagé d'une imitation trop directe. Il a, comme M. Corot, un sentiment très-doux de la nature, je ne sais quoi de féminin et de touchant. Le jeune poitrinaire de Millevoye aurait peint sa *Chute des feuilles* dans la manière timide et vague de M. Chintreuil. Béranger aimait beaucoup Chintreuil, et il avait de lui quelques tableaux dans sa modeste demeure. *L'Aube*, après une nuit d'orage, tableau acheté pour la loterie, est une des œuvres du peintre le mieux réussies. Le matin et le soir lui conviennent ainsi qu'à Corot.

M. Célestin Leroux se rattache aussi à Corot, plus

qu'à Rousseau dont il a pris les leçons. Il est frère de M. Charles Leroux qui a souvent exposé de beaux et fermes paysages empruntés à la Vendée. Ceux de M. Célestin n'ont pas cette maîtrise ni cette coloration vigoureuse. Légèrement brossés dans une harmonie pâle, ils n'arrivent le plus souvent qu'à une indication approximative des sites poétiques et singuliers que le jeune peintre se plaît à choisir. Avec plus de résolution, M. Célestin Leroux pourra prendre place parmi les paysagistes distingués, car il aime la nature et il en sent bien le caractère.

Victor Dupré est aussi un reflet de son frère Jules. Lui, choisit la nature sans cérémonie, une petite ferme du Limousin, un pâturage du Berri, et il sait y mettre de la couleur, une lumière gaie, un certain attrait rustique.

M. Anastasi, autre imitateur de Jules Dupré et de Rousseau, après avoir passé dans l'atelier de Corot. Cette fois, il a été étudier les sites de la Hollande, et il en a rapporté, entre autres tableaux, un *Soleil couchant*, qui a de l'effet.

M. Thomas, élève de Jules Dupré, a exposé une *Entrée de châtaigneraie*, très-originale ; — M. Herson, élève de Diaz, quelques vues de Normandie et un bon *Intérieur de l'église Saint-Maclou*, à Rouen ;— M. Wacquez, élève d'Eugène Delacroix, une *Chasse dans la forêt de Fontainebleau ;* — M. Charles de Tournemine, élève d'Eugène Isabey, cinq vues d'Orient, très-fines et très-adroitement peintes ; — M. Harpignies, élève de M. Achard, plusieurs sites des bords de l'Allier et de la Loire, interprétés avec élégance ;—M. Charles-Jean Mer-

cier, élève de Français, une excellente vue d'une *Église de village* aux environs de Paris, avec un effet de lumière juste et harmonieux ; — M. Français lui-même, trois vues prises au bord de la Seine ; — et M. Flers, sept tableaux de sa chère Normandie.

M. Belly, formé par Troyon, semble être un praticien consommé. Il a appris en Égypte toutes les combinaisons de la lumière et de l'ombre. Nous avions vu de lui déjà quelques paysages d'Orient, aussi vrais et aussi forts que ceux de Marilhat, mais plus lourds. Parmi les tableaux qu'il a envoyés au Salon, ses *Pèlerins allant à la Mecque* ont un aspect saisissant ; il y a de la grandeur dans le groupement de cette procession austère, qui s'avance de face. Dans *l'Intérieur de forêt*, que M. Belly a peint pour la meute de M. Balleroy, il y a du caractère et de l'énergie. M. Belly est coloriste, et il le montre dans ses portraits comme dans ses paysages.

M. Ziem aussi compte presque parmi les maîtres, et ses tableaux sont recherchés dans les collections distinguées. Il n'a exposé qu'un triptyque contenant trois petites *Vues de Venise*, la place Saint-Marc, le palais des Doges et le pont des Soupirs.

Hélas ! que sont devenus ces prétendus maîtres qu'on opposait autrefois à la jeune école du paysage : M. Théodore Caruelle d'Aligny, qui obtenait déjà une médaille en 1831 et la croix en 1842 ; M. Alexandre Desgoffe et M. Paul Flandrin, ces représentants du grand style héroïque, à propos de feuillages et de fleurettes, de la pluie et du beau temps !

M. Aligny est sans doute aujourd'hui le directeur de quelque chose à l'Académie ou au musée de Lyon,

puisque le catalogue donne son adresse au Palais des Arts à Lyon. C'est une belle ville que Lyon, et qui offre de beaux sites à reproduire en paysage. M. Aligny aime mieux se souvenir de la Grèce et de l'Italie, et il a envoyé au Salon un *Souvenir des roches scyronniennes* au printemps, en Grèce, un *Souvenir des bords de l'Anio*, à Tivoli, et le *Tombeau de Cecilia Metella*, dans la campagne de Rome. Pour ces nobles peintres de l'idéal, la nature n'est de rien : un prétexte tout au plus, pour y maçonner un tombeau, ou pour y évoquer quelque mythologiade. Aussi la mère Nature les punit par leur impuissance absolue. Les tableaux de M. Aligny ressemblent à ces papiers peints qui ornent les maisonnettes de village. Que ce *Tombeau de Cecilia Metella* fera bien dans le riche hôtel de Mme James de Rothschild, qui possède tant d'objets d'art et de peintures précieuses !

Les tableaux de M. Alexandre Desgoffe sont encore plus curieux que ceux de M. Aligny. Il y a une certaine *Danse de faunes* tout à fait réjouissants avec leurs petites queues à l'échine. Et des arbres, comme on n'en voit plus depuis l'époque faunesque ! Quelles révolutions la terre et le ciel doivent avoir subies, après la mort des anciens dieux et de leurs satellites ! Tout est changé présentement, mais il ne paraît pas néanmoins que la nature y ait perdu. Nous avons aujourd'hui de l'herbe qui pousse, des fleurs qui sentent bon, de l'eau qui coule, un air subtil, une lumière transparente, tandis qu'il paraît qu'autrefois, dans la période mythologique, tout cela n'était, comme sur nos théâtres, qu'un simple cartonnage décoratif pour servir de fond à une troupe d'êtres monstrueux. Du paganisme,

M. Desgoffe passe d'ailleurs volontiers à la Bible, et, en pendant à la *Danse des faunes*, il a peint *Joseph vendu par ses frères*. Il y a encore longtemps de cette histoire-là, et l'on aurait peine à y reconnaître quelques traits de notre époque, ou même de notre humanité actuelle et de la nature telle qu'elle est maintenant.

M. Paul Flandrin a les mêmes prédilections que MM. Aligny et Desgoffe, et, comme celui-ci, il a exposé une scène du Testament, du Nouveau, *la Fuite en Egypte*. Bien qu'il n'y ait de cela que dix-neuf siècles, le globe était encore à l'état rudimentaire, à ce qu'il semble. On remarque surtout, comme un phénomène dont la nature n'offre plus d'exemples, un vaste chemin jaune qui occupe tout le premier plan. Cette matière étalée n'a rien de l'humus ni de la pierre, ni même de la poussière ou du limon ; c'est une composition visqueuse, dont les chimistes et les pharmaciens retrouveraient peut-être quelque analogue. M. Paul Flandrin se décidera, s'il est habile, à abandonner le paysage pour le portrait, qu'il dessine assez finement. Et alors on aurait la chance de voir son frère, M. Hippolyte Flandrin, abandonner le portrait pour le paysage, où il ne manquerait pas de réussir, avec le sentiment qu'il a de la vie et ses incomparables qualités de coloriste.

Hélas encore ! et M. Gudin ! qui en a entendu parler à propos du Salon ? Il a pourtant au Salon deux immenses toiles commandées par le gouvernement : *l'Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg* et *la Flotte française se rendant de Cherbourg à Brest*. Ça peut avoir trois mètres de long et c'est cruellement enluminé de rouge et de jaune. Et personne n'a regardé ce feu d'ar-

tifice, tiré par un homme d'importance, à grands frais, en l'honneur de l'alliance d'une « très-gracieuse » reine de trois royaumes avec le souverain le plus omnipotent du monde ! Le catalogue enregistre de plus trois autres marines de M. Gudin, destinées aussi sans doute à de royales collections : *la Plage de Scheveningen,* si souvent et si admirablement peinte par les maîtres hollandais, un *Gros temps sur la côte d'Angleterre* et *la Dispersion de l'Armada espagnole par une tempête dans la mer du Nord.*

Les peintres d'animaux peuvent, comme les marinistes, se rattacher à la catégorie des paysagistes. Nous avons les chiens de M. de Balleroy, qui valent mieux que ceux de M. Jadin ; les bœufs de M. Auguste Bonheur, qui ne vaut pas sa sœur, — qui ne vaut pas Troyon, — qui ne vaut pas Aalbert Cuijp ; — les moutons de M. Charles Jacque, qui valent ses coqs et ses poules ; les trois *Troupeaux* de M. Charles Jacque et son *Poulailler* montrent qu'il peut peindre, non pas toutefois aussi bien qu'il sait graver à l'eau-forte, car sur les grandes toiles ses paysages sont faibles et ne se sauvent que par le naturel des animaux qu'il y introduit. Les eaux-fortes de M. Jacque vivront plus longtemps que ses tableaux.

Un fleuriste, pour finir. M. Julien Girardin a exposé quatre grandes et excellentes études de *Pivoines en arbre,* de *Pavots vivaces*, de *Bouillon blanc* et même de *Chardon.* C'est peu qu'un chardon ! mais cependant M. Girardin est plus peintre en ces simples études que M. Gérôme dans sa *Phryné.*

V

La série des peintres étrangers à la France a été nombreuse au Salon de 1861, et très-brillante, on peut le dire sans exciter la jalousie de l'école française, dont l'influence a d'ailleurs contribué à former la plupart de ces artistes, ou qui les attire dans son sein lorsqu'ils aspirent à un prompt succès. Car, de toutes les villes de l'Europe, c'est Paris qui offre le plus de ressources pour l'éducation artistique, le plus d'encouragement au mérite reconnu, le plus de rétribution au travail, le plus de publicité et de renommée aux talents supérieurs. A Paris, il n'est pas difficile aux artistes et aux gens de lettres de faire fortune, bien qu'il leur soit plus facile encore d'y mourir de faim, de misère, à l'hôpital, à un clou ou à une branche d'arbre, par la poudre ou par le charbon. On y vient, on s'y sent vivre, on y demeure, et le génie ou le destin font le reste.

Plusieurs des artistes que nous avons réservés pour cette catégorie d'*étrangers* sont fixés à Paris, et presque naturalisés Français. Mais il n'y en a pas un, peut-être, qui n'ait gardé dans ses œuvres certaines particularités de son pays. Si cosmopolite qu'on soit, il faut reconnaître que les nationalités en fait d'art sont toujours très-évidemment marquées.

C'est la Belgique qui a prêté à la France, sa voisine, le principal groupe d'artistes plus ou moins *annexés*. M. Stevens, M. Willems, M. de Knyff, M. de Jonghe,

M. Verlat et d'autres. Il va sans dire que M. Verboeckhoven et M. van Schendel aussi ont envoyé de leurs œuvres au Salon de Paris : l'un, des moutons ; l'autre, un effet de lampe ; M. Jacques-Joseph Eeckhout aussi : *la Femme au miroir,* exposée à Bruxelles, l'an dernier ; M. de Winne encore : son beau portrait du roi Léopold, qui fut très-apprécié à la même exposition de Bruxelles et qui, dans la salle d'honneur du palais des Champs-Elysées, fait tort aux portraits de M. Flandrin et des autres peintres officiels de la cour impériale. Puis, une pléiade de jeunes artistes dont le naturel étonne au milieu de tant de peintures maniérées : MM. Meunier, Louis Dubois, Xavier de Cock, Alfred Verwée, Eugène Smits, Amédée Bourson. Citons encore M. Lies, d'Anvers, qui paraît se dégager de l'imitation de M. Leys ; M. Edmond de Schampheleer, auteur d'un blond paysage, avec la fenaison ; M. Henri de Pratere, auteur d'un *Tir à la perche*, en Flandre ; M. Paternostre, de Bruxelles, auteur d'une bataille qu'il a peinte sans doute à Paris ; M. Papeleu, de Gand, qui habite aussi Paris et qui fait du paysage, tout en collectionnant des tableaux modernes de premier ordre, comme ceux qu'il a cédés au général baron Goethals, aide de camp du roi Léopold.

Il nous manque malheureusement au Salon M. Gallait, qui s'abstient même des expositions belges, M. Leys, qui s'est peut-être réservé pour la prochaine et solennelle exposition d'Anvers, M. Madou, dont la causticité naïve serait appréciée à Paris, M. Degroux, qui plairait à la jeune école des chercheurs de réalité.

M. Joseph Stevens est une vieille connaissance des

critiques français, et ce fut un de nos amis qui, le premier, je crois, parla de lui en France, au Salon de 1847, à propos d'un tableau de chiens emprunté à une fable de La Fontaine. Il est peintre assurément, et plusieurs de ses œuvres soutiennent dans les collections le voisinage des anciens peintres d'animaux. Mais peut-être que le séjour à Paris n'a pas fortifié son talent. Paris pousse à la petite peinture et à la recherche d'un certain charme que ne comportent pas tous les genres. M. Joseph Stevens avait une largeur de brosse et une abondance de pâte, qui semblaient le destiner aux grandes toiles. Le chien de chasse ou le chien de berger lui va mieux que le bichon ou le king's-charle, le chien perdu que le chien trouvé.

Son *Chien criant au perdu* est cependant le plus imparfait de ses trois tableaux exposés au Salon. On n'y reconnaît pas la fermeté habituelle de sa touche, ni la sûreté de son dessin. A la bonne heure dans le gros basset qu'on voit de dos, tranquillement assis au *Coin du feu*. La *Cuisine*, simple intérieur avec des ustensiles de ménage, sans figures, ni animaux, est encore une solide peinture, dont tout l'intérêt tient à l'exécution, à la justesse de la perspective et de la lumière. Elle a été acquise pour la loterie et, malgré l'insignifiance absolue du sujet, elle vaut mieux que le *Bernard Palissy*, payé 25,000 francs.

Les tableaux de M. Alfred Stevens comptent parmi les œuvres les plus distinguées du Salon. M. Alfred Stevens ne s'en va point chercher des courtisanes grecques ni même des marquises poudrées. Il s'en tient d'habitude à notre époque, et il la peint dans la vie familière, en

choisissant toutefois un monde raffiné qui prête aux intérieurs coquets, aux toilettes élégantes, aux belles étoffes de soie et aux vases de fleurs. Il sait donner aux jeunes femmes des désinvoltures capricieuses et charmantes, à leurs cachemires des tons fins et vigoureux, à leurs boudoirs un demi-jour qui favorise la rêverie ou la tendresse. Ses petites scènes, composées d'un rien, avec un bouquet, une lettre, une confidence, une larme ou un sourire, sont toujours spirituelles et d'un goût délicat. La mère peut en permettre la vue à sa fille, et le mari peut en faire présent à sa femme. Les néo-grecs n'ont pas cet avantage-là, mais ils ont la ressource des petites maisons et des alcôves, des palais à l'antique et des pavillons Pompadour.

M. Alfred Stevens est plus coloriste que dessinateur. S'il dessinait irréprochablement les mains et les bras de ses figurines, et s'il avait plus de légèreté dans le ton local, surtout dans les demi-teintes et dans les fonds, il approcherait des anciens maîtres hollandais autant que n'importe quel autre peintre de genre des écoles contemporaines.

Une *Mère* donnant le sein à son enfant, un *Fâcheux*, appartiennent à la belle galerie de M. van Praet, ministre de la maison du roi Léopold. Les trois autres, une *Veuve*, *la Nouvelle* et *le Bouquet*, passeront aussi, je crois, dans des collections belges.

M. Florent Willems est venu à Paris vers le même temps que MM. Stevens, et il y obtint tout de suite un succès peut-être trop entraînant. Il ne faut pas parler du seul tableau qu'il a exposé au Salon, et qui cependant est destiné à une galerie célèbre : une demi-dou-

zaine de petits courtisans, costumés à la mode du seizième siècle, des espèces de mignons de Henri III, qui trinquent à je ne sais quoi. Meissonier est un Michel-Ange à côté de M. Willems, dont les petites maquettes sont enluminées au bleu de Prusse et au jaune cru.

M. Gustave de Jonghe s'amoindrit aussi dans cette Babel, où l'on ne s'entend plus guère sur les vraies qualités de la peinture. Ses trois petits tableaux, *la Lecture interrompue*, *la Jeune Mère*, *le Matin*, tournent à la miévrerie. Que cherche-t-il? une finesse exagérée? N'avait-il pas généralement le ton fin et la couleur harmonieuse? La maigreur du pinceau ne donne pas de l'esprit à la touche. M. de Jonghe gagnerait à reprendre des toiles de plus grande proportion.

M. Charles Verlat est également en décadence. Qui donc a seulement noté sa vulgaire peinture intitulé: *Au loup?*

Au contraire, M. Alfred de Knyff marque au premier rang parmi les paysagistes. Nous avions déjà vu à l'exposition de Bruxelles sa *Gravière abandonnée*, acquise par le gouvernement belge, et le *Ruppel* (le catalogue de Paris a écrit : le *Rappel*), appartenant à M. van Vloeten. Ils ont vivement impressionné les artistes parisiens, surtout le *Ruppel*, avec son effet de lumière capricieuse sur les saules à l'autre bord de l'eau. Troyon ou Jules Dupré pourraient presque signer ce beau paysage. La *Gravière*, moins heureuse comme site, a aussi de fortes qualités d'exécution. Le *Souvenir du lac de Côme* est d'un aspect grandiose et poétique. Le *Barrage du moulin de Champigny* a été cédé à la loterie par M. de Morny.

On a remarqué aussi la *Procession des trappistes*, par M. Constantin Meunier, qui se rapproche trop de M. Degroux, comme style et comme couleur. Mais M. Degroux n'est encore guère connu à Paris et l'imitation n'a pas été soupçonnée.

Le tableau de M. Louis Dubois, le *Coin d'une table de jeu*, et le tableau de M. Alfred Verwée, *Animaux dans les marais de la Campine*, viennent encore de la dernière exposition de Bruxelles, ainsi que les paysages de M. de Knyff et les *Trappistes* de M. Meunier.

M. Louis Dubois a une vraie organisation d'artiste, et sa *Table de jeu*, d'ailleurs largement peinte, ne donne point l'idée de son talent. Nous avons eu nous-même occasion de vanter une autre de ses peintures exposée à un précédent Salon, des *Cigognes* debout au milieu d'un marécage. C'était grand, très-fantasque et d'une superbe couleur.

M. Alfred Verwée est jeune, et il travaille dans le bon sens, avec courage et simplicité. S'il songe à quelque peintre contemporain, c'est sans doute à M. Troyon. Guidé par Troyon, il ne risque pas de s'égarer, même dans la Campine. Encore vaut-il mieux aller tout seul, à l'aventure. Tout seul, M. Alfred Verwée a déjà trouvé de grands bœufs, plus puissamment charpentés que ceux de M. Verboeckhoven.

Il y a un autre jeune peintre, M. Xavier de Cock, qui ne tardera pas à percer. Son talent est encore enveloppé, pour ainsi dire. Ses images sont encore lourdes, confuses, comme voilées. Laissez-le se débrouiller et conquérir la lumière. Il a de la force, de la sincérité, l'instinct de la nature, une manière de peindre très-

personnelle, comme un enfant ou un sauvage qui n'aurait pas consulté de maître. C'est une promesse d'originalité, cela ! Je me fierais mieux à M. de Cock, pour peindre mon troupeau dans mon pré, qu'à M. Brascassat ou à Mlle Rosa Bonheur. Heureux ceux qui n'ont pas beaucoup appris, ils ont la chance de beaucoup savoir ! Après ça, je ne sais rien moi-même de ce que je suppose là sur M. de Cock, et si par hasard il était lauréat de l'Académie de Gand ou de l'Académie de Bruxelles, tant pis pour moi et — tant pis pour lui. — Ses deux paysages avec animaux représentent un *Passage de bac sur la Lys* et des *Vaches à l'abreuvoir.*

J'ai la manie d'aller au Salon sans livret et sans compagnie, afin de n'être influencé par rien, ni par personne. Je regarde naïvement et je m'arrête à ce qui m'attire. Quand je ne reconnais pas l'auteur d'un tableau, sa signature me le nomme. Si je ne découvre pas de signature, je prends le numéro, que je consulte plus tard sur le livret. J'ai emporté ainsi, l'autre jour, le numéro d'un paysage assez étrange et d'une tête de femme peinte avec un certain style. Le paysage et la femme se trouvent être du même peintre, M. Eugène Smits, élève de M. Navez. C'est pourquoi, sans doute, il a quelque ambition de la haute peinture, et, en effet, depuis, j'ai vu de lui un *Jugement de Pâris*, que le jury a refusé. Gare à la mythologie ! Mais cependant, puisque M. Smits est d'Anvers, pourquoi ne tenterait-il pas ce que Rubens a bien fait ?

M. Otto von Thoren, quoique inscrit au catalogue comme natif de Bruxelles, n'est-il pas Allemand ? Son nom l'indiquerait, et aussi son talent, qui a de l'ana-

logie avec celui de M. Schmitson de Berlin, peut-être à cause de l'analogie des sujets que tous deux ont traités : des *Chevaux russes*.

Un jeune portraitiste, M. Amédée Bourson, n'a envoyé à Paris qu'un seul portrait d'homme, en buste, harmonieux de couleur et très-doux de physionomie. Mais qui est cet homme plein de candeur, souriant et juvénile ? On le connaît. Oui, c'est... tiens, c'est Proudhon ! Oh ! le brave homme ! et qu'il était de bonne humeur ce jour-là ! Mais, vraiment, il rajeunit en Belgique, comme s'il respirait l'air de la Franche-Comté qu'il aime tant ! Allons, notre ami, revenez donc du côté de vos montagnes, voir le temps qu'il fait ! vous êtes fin connaisseur en astrologie.

Il faut que M. Bourson ait des tendances vers l'idéal des esthétistes, pour nous avoir peint sans le moindre grain de sarcasme un Proudhon si affable et si placide. Mais c'est qu'il a de cela aussi, ce terrible philosophe, une bonhomie de campagnard, une jovialité d'enfant, parfois. Cependant, il se ressemble davantage dans une photographie qu'on a faite de lui récemment à Bruxelles. J'en ai là une épreuve, à côté du beau portrait de Lamennais, gravé par M. Narcisse Lecomte, d'après Ary Scheffer. Lamennais a l'air d'un vieux loup sauvage, et P.-J. Proudhon d'un gros dogue de la barrière du Combat. Soit dit avec tout le respect qu'un simple critique doit à ces deux hommes illustres.

Les Hollandais ne sont pas en nombre au Salon, comme les Belges, mais on rencontre parmi eux quelques artistes hors ligne, par exemple M. Josef Israëls, d'Amsterdam. S'il y avait des médailles à distribuer

spécialement aux artistes de chaque pays, M. Israëls, quoique presque nouveau venu dans les expositions françaises, devrait avoir la médaille de la Hollande, comme M. Alfred Stevens et M. de Knyff celles de la Belgique.

Nous connaissions déjà, toujours par l'exposition de Bruxelles, et aussi pour les avoir vus en Hollande, quatre des tableaux de M. Israëls, la *Maison tranquille*, *Petit Jean*, *Vieillesse heureuse* et la *Mère Marguerite*. Le cinquième, sortant de l'atelier de l'artiste, est intitulé : *le Naufragé*, grand tableau capital, avec beaucoup de figures.

Un pauvre jeune marin a péri près de la côte, et ses compagnons le rapportent sur leurs épaules, précédés de la mère, sans doute, qui tient par la main deux autres petits enfants. Il fait sombre, et la tempête est encore dans l'air et sur les flots. Le funèbre cortége s'en va, silencieux, sur la grève, la mère courbée par une douleur qui ne cherche point son expression dans des gestes de théâtre, les enfants tout pensifs, les autres graves et recueillis. C'est navrant. Outre le sentiment de la composition et la simplicité touchante des figures, il circule dans toute cette peinture une mélancolie qui se communique à la plage, aux vagues et aux nuages du ciel. On ôterait les personnages, que le paysage seul donnerait l'impression d'un désastre. Qualité rare et très-poétique, que cette infusion de l'âme humaine dans la nature extérieure !

M. Israëls a le don de faire sentir aux autres ce qu'il sent lui-même. Chacun pense aussitôt : quelle maison tranquille ! en regardant le tableau qui porte ce titre.

Tout y est tranquille, en effet, non-seulement la jeune fille qui coud dans un coin et celle qui touche légèrement son clavecin sans remuer les coudes, mais le mobilier lui-même, ces grands plats accrochés au mur et qu'on ne décroche jamais, la courtine de la haute cheminée, qu'aucun souffle de l'air n'agite et qui tombe toujours en plis inflexibles.

Dans les tableaux de M. Israëls, l'exécution n'est pas ce qui occupe. Elle se dissimule modestement sous le caractère du sujet; elle est même débile et imparfaite en plusieurs points, mais suffisante apparemment, puisque le peintre produit l'effet qu'il souhaitait. Ce n'est pas l'adresse qui domine dans la manière de M. Israëls, c'est le sentiment.

Dans *Vieillesse heureuse*, M. Israëls a représenté un bonhomme qui donne à manger à ses canards, en fumant sa pipe; dans *Petit Jean*, un marin qui tend les bras à son petit enfant qui vient à sa rencontre avec la mère; la *Vieille Marguerite* est une espèce de portrait, en buste et de grandeur naturelle, où M. Israëls, qui n'imite personne et d'ordinaire ne ressemble à personne, a trop pastiché Rembrandt.

Un autre bon peintre hollandais, M. Cornelis Springer, d'Amsterdam, a repris la spécialité de van der Heijden et des Berckheijden, mais non pas avec la même finesse minutieuse ; il est plus lourd que celui-là, moins correct que ceux-ci ; mais il a une touche juste, la couleur harmonieuse, et il entend bien la perspective.

Comme mariniste, M. Louis Meyer, très-renommé en Hollande, est assurément supérieur à M. Gudin. Il a quatre tableaux au Salon. M. Waldorp a aussi de la

réputation dans la même spécialité. Il s'en faut pourtant que l'un et l'autre approchent de Willem van de Velde, de van de Capelle, de Zeeman, d'Aart van der Neer, ni surtout d'Aalbert Cuijp ou des Ruisdael.

M. Herman ten Kate a exposé *la Fête du Seigneur ;* son frère, M. Marie ten Kate, un *Marché au gibier ;* M. Henry Burgers, un intérieur avec une jeune fille au lit ; M. Verschuur, de Haarlem, quatre petits tableaux.

Nous classons avec les Hollandais M. Martinus Kuytenbrouwer, puisqu'il est né à Amsford ; mais il est Belge pour un tiers et Français pour l'autre tiers, car il a vécu très-longtemps en Belgique, où il a peint les panneaux décoratifs de la maison de M. Pauwels, le riche ingénieur, où il a publié les belles eaux-fortes du grand ouvrage sur les *Ardennes ;* il a demeuré en France aussi, et il y demeure encore présentement, occupé sans doute à de grandes peintures ornementales pour les palais ou les châteaux. C'est dans la portée de son talent vigoureux. Les trois tableaux du Salon appartiennent à l'Empereur, au prince de la Moskowa et au baron Lambert.

Parmi les Allemands, M. T. Schmitson, de Berlin, est encore un artiste hors ligne, et personne mieux que lui ne sait peindre les chevaux demi-sauvages. Son groupe de *Chevaux tartares de la Crimée*, pendant une tourmente de neige, est un vrai trésor pour les amateurs un peu capricieux, qui préfèrent à la peinture difficile et trop lissée ces espèces d'ébauches où éclate un effet original, jeté là de prime-saut, d'une brosse subtile, dans une couleur qui a conservé pour ainsi dire son duvet. Il n'y a pas au Salon beaucoup de tableaux que

je supporterais chez moi, parmi quelques exemplaires des anciens Hollandais, mais ces *Chevaux tartares* de M. Schmitson, la *Maison tranquille* d'Israëls, et peut-être encore trois ou quatre autres tableaux, je ne les trouverais point trop en discord avec les vieux maîtres. M. Schmitson a exposé aussi des *Chevaux à l'abreuvoir*, composition plus importante et plus soignée que ses *Chevaux tartares*, mais non pas plus heureusement réussie.

Un de ses élèves, M. Guillaume Prehn, de Rostock, qui ensuite a travaillé chez Couture, a peint un troupeau de vaches à la Mare-aux-Fées, près de Fontainebleau. C'est incomplet, un peu jeune, trop négligé de dessin dans la forme des animaux, mais l'ensemble est attrayant et donne envie d'aller au bord de cette mare regarder danser les fées dans l'eau.

M. Brendel, de Berlin, est encore un habitué de la forêt de Fontainebleau, et il paraît être un sectateur de M. Jacque qui demeure précisément à Barbison. Un de ses paysages est pris au plateau de la Belle-Croix ; un autre, le meilleur, représente un *Parc aux moutons*, et le troisième, la *Rentrée des moutons à la ferme*.

Un des plus habiles paysagistes de l'école allemande, M. André Achenbach, né à Cassel, mais élève de l'académie de Dusseldorf, a exposé une vue de la *Plage de Scheveningen*, près La Haye, tableau appartenant au musée de Kœnigsberg. Son frère et élève, M. Oswald Achenbach, s'est tourné vers l'Italie. Le *Convoi funèbre* à Palestrina, près Rome, peinture singulière et qui n'est pas sans mérite, a été acquise de M. Oswald pour la loterie.

Le Mont-de-Piété, par M. Ferdinand Heilbuth, de

Hambourg, est peut-être, de toute l'exposition, le meilleur tableau de genre. Il arrête la foule de la semaine et celle du dimanche ; il satisfait en même temps les artistes.

A droite d'une salle d'attente, est ouvert le guichet du bureau où un commis reçoit les paquets. Devant le guichet, trois ou quatre habitués, qui y vont franchement et qui ont grand besoin de monnaie. Peut-être l'agent du trésor usuraire, avec sa mine sèche et rébarbative, fait-il des difficultés à une jeune et fraîche grisette qui avance son gentil museau rose ; a-t-elle bien ses papiers en règle? ou peut-être qu'elle n'est pas majeure ? A quel âge a-t-on le droit de payer trente pour cent d'intérêt ? A droite, par une porte basse, entrent d'autres besogneux ; dans la salle sont assis ceux qui attendent leur tour pour porter leur offrande au guichet. C'est la tournure et la mimique de ces personnages de diverses conditions, d'âges et de caractères différents, c'est la justesse et la profondeur des expressions, c'est la bonne distribution de la lumière dans cette vaste pièce triste et nue, c'est la simplicité de l'effet général, qui donnent au tableau de M. Heilbuth une incontestable valeur comme œuvre d'art, bien que le sujet ne soit pas relevé et qu'il n'ait aucun parfum d'idéal.

Ce genre familier, rehaussé d'ailleurs par l'étude des mœurs et par l'interprétation de la nature humaine, est apparemment celui qui convient à M. Heilbuth, car il ne paraît pas qu'on ait fait beaucoup attention à ses quatre autres tableaux : *le Chevalier poëte Ulric de Hutten couronné à Augsburg* sous l'empereur Maximilien en 1519, l'*Auto-da-fé, Solitude* et un *Souvenir d'Italie.*

M. Jaroslaw Cermak, de Prague, habite aujourd'hui Paris, après avoir demeuré à Bruxelles ; M. Cermak s'est même formé à la bonne école de M. Gallait. Aussi a-t-il de la pratique, plus peut-être qu'il n'a de goût. Sa *Razzia de bachi-bouzoucks* dans un village chrétien de l'Herzégovine est grossièrement composée, et les brigands qui enlèvent la femme nue ont une hideur choquante par sa vulgarité. Une étude de *Raia slave,* à mi-corps, de profil, en manteau rouge, montre, du moins, comme la femme nue de la *Razzia,* que M. Cermak peut attaquer les grandes figures.

Mme Frédérique O'Connell, de Berlin, nous est venue aussi en passant par Bruxelles ; elle n'a exposé qu'un portrait de femme, assez original et d'un ton distingué.

Nous avons déjà signalé, dans notre premier article, la petite *Convalescente,* par M. Albert Anker, du canton de Berne ; on a beaucoup remarqué, depuis, cette délicate peinture, tout imprégnée de sentiment.

Passons aux Anglais : — il n'y a personne. Est-ce que l'entente cordiale serait troublée ? La confiance est la mère de l'envoi aux expositions d'objets d'art.

Et l'Espagne ? nous n'avons guère qu'un seul Espagnol ; encore son nom n'a-t-il qu'une syllabe et deux lettres, dont la première est la dernière de l'alphabet, mais dont la seconde est la lettre par excellence, le cercle, le globe, la lettre symbolique qui exprime le tout, et presque la divinité en hiéroglyphie : — M. Zo. Et même, je m'aperçois que M. Zo n'est qu'un Espagnol de Bayonne, département des Basses-Pyrénées. Il a étudié chez Couture, et ses *Gitanos de Grenade,* ses *Bohémiens d'Andalousie,* sont brillamment colorés ; trop. Les

Gitanos ont été achetés pour la loterie. Ils valent toujours bien le *Bernard Palissy*, mais non pas 25,000 francs.

Oh, Italia! Italia! qu'es-tu devenue, glorieuse patrie de l'art, — autrefois? Où sont maintenant tes produits artistes? Les Italiens, il est vrai, peuvent mieux employer leur temps qu'à contempler l'idéal et à barbouiller des toiles. Je ne trouve d'Italiens au Salon que M. Pasini, de Bussetto, élève de M. Ciceri de Paris, et qui a été chercher en Egypte les sites de ses paysages; M. Paris, de Naples, élève de Victor Bertin et de M. Gosse, et qui se contente de peindre des vaches et des moutons, comme un simple réaliste; et M. Palizzi, aussi de Naples, qui demeure rue d'Amsterdam! Il est étonnant que les Savoyards n'aient pas consacré leur joyeuse annexion, en envoyant quelques nobles peintures au Salon parisien.

Hélas! l'Italie ne compte plus aujourd'hui dans la république des arts. N'est-ce point un symptôme qui prouve que les peintres et les critiques ne devraient pas toujours se réclamer exclusivement d'une école morte, et que la vie artiste monte vers le Nord?

VI

Le Salon est fermé, les récompenses sont distribuées, tout est fini, — sauf cependant notre compte rendu, qui donne une idée bien imparfaite de cette exposition, d'ailleurs peu attrayante.

Nous avons, toutefois, rapidement analysé les œuvres saillantes, et nous ne croyons pas avoir omis les noms

auxquels s'attache une célébrité quelconque; mais combien de tableaux, intéressants sous certains aspects, auraient mérité une description, ou pour le moins une mention — honorable?... par exemple, beaucoup de bons tableaux de genre dont les sujets ont été empruntés aux provinces allemandes de la France : l'Alsace a eu du bonheur cette année, et, outre les compositions de M. Brion, que nous avons déjà notées, il faudrait citer celles de M. Schutzenberger, de M. Schuler, et l'*Intérieur de cabaret*, où M. Ch. François Marchal a représenté avec beaucoup d'esprit et de caractère une fête de paysans du Bas-Rhin.

A la vérité, ce n'est pas nous qui sommes chargé de distribuer les honneurs, croix, médailles et autres *encouragements*, pour lesquels il semble que les artistes travaillent surtout. Nous n'aurions pas donné un vieux rappel de médaille de deuxième classe à Courbet, mais un nouveau rappel d'histoire et de morale à M. Gérôme; ni la croix à M. Baudry, mais un prix à M. Millet. Pour ce qui est des chevaliers Alfred de Knyff et Joseph Stevens, Ferdinand Heilbuth et Jules Breton, c'est bien fait. Il eût même été bon d'ajouter à cette chevalerie, parmi les étrangers, M. Schmitson, de Berlin, M. Israëls, d'Amsterdam, et M. Alfred Stevens, frère de M. Joseph; parmi les Français, Courbet et Doré; personne n'y eût trouvé à redire. On assure que Courbet était porté sur la liste de proposition et qu'il en a été rayé par l'Empereur. Cependant Courbet aurait, — comme tout le monde en France, — un ruban rouge à la boutonnière, que la politique européenne ne serait pas troublée pour si peu.

Mais pourquoi l'exposition a-t-elle été close subite-

ment, quand on avait annoncé qu'elle serait prorogée jusqu'au 15 juillet? Une des principales raisons, à ce qu'on dit, est qu'il fallait faire de la place aux innombrables caisses du musée Campana, cette coûteuse mystification. Cependant il n'y avait plus aucun danger à laisser encore à Rome les débris de cette galerie, après que les Russes et les Anglais y ont choisi à l'aise et en ont enlevé ce qui avait une haute valeur artistique ou historique. De notre exhibition de peintures modernes, si insignifiantes qu'elles fussent, Paris s'amusait, et il convient d'amuser Paris, qui s'ennuie. Le Paris qui n'a pas de châteaux et qui ne va pas aux bains de mer, allait volontiers prendre un bain de chaleur dans ces grandes salles, sauf à prendre, en sortant, un rafraîchissement de glace ou de bière sous les arbustes des Champs-Elysées, où affluaient des bienheureux de hasard, à pied et en famille. A présent, on n'ira plus aux Champs-Elysées qu'en voiture ou sur un cheval anglais. Retournons-y pourtant une dernière fois pour jeter un coup d'œil sur les dessins, sur la gravure et sur la sculpture, dont nous n'avons pas encore parlé.

Les trois grands dessins de M. Gustave Doré, empruntés à l'*Enfer* du Dante, sont ceux qui marquent le plus. On peut encore étudier l'interprétation que le jeune artiste a faite du poëte italien sur une foule d'autres sujets reproduits par la gravure en bois.

Les cartons de M. Louis Janmot, de Lyon, dans une manière très-différente, ont aussi une certaine grandeur, et plusieurs des dessins de la série symbolisant les Passions de l'âme rappellent les compositions des maîtres allemands contemporains, de M. Kaulbach entre autres.

M. Beldame a dessiné au fusain des paysages très-pittoresques; M. Bayard, des chevaux grassement modelés. M. Bida, comme d'habitude, a exécuté de vrais petits tableaux, à la mine de plomb. On s'arrêtait encore devant les gracieux petits portraits de M. Vincent Vidal, ou devant les fines aquarelles de M. Eugène Lami. Mais toutes ces fantaisies gentilles n'ont pas l'intérêt qu'offrent les singuliers dessins à la plume d'un artiste inconnu, M. Rodolphe Bresdin; il y en a six, d'assez grande dimension, et qu'on prendrait volontiers pour des eaux-fortes de maître: *Abd-el-Kader* secourant un chrétien (deux fois répété avec des différences), *Schamyl dans sa jeunesse*, *Rendez-vous de chasse*, le *Pont du Diable*, sur les côtes de Normandie, et l'*Intérieur d'une rue* en Normandie.

Abd-el-Kader, soit, puisque, au milieu d'un immense paysage fantastique, on avise une espèce de Turc, descendu d'un chameau des *Mille et une Nuits* pour secourir un homme étendu sur le sable. Là, frappe une lumière à la fois vive et pâle, un peu comme les jets de la lumière électrique, et, entre les deux bords du ravin, couverts de grands arbres et d'une végétation prodigieuse, apparaissent des lointains infinis : d'abord des plans successifs de montagnes où semblent combattre des armées microscopiques, puis une mer, et, au delà de la mer, une ville, une Babylone, un semis de monuments gigantesques, — gros comme des pattes de mouche, — innombrables comme les épis dans un champ de blé. Comment tout cela peut se deviner à une distance qu'aucun géomètre ne saurait mesurer, c'est affaire de bonne et complaisante imagination : on en voit bien d'autres

en rêvant! Sans un peu de déférence pour les inventeurs, il n'y aurait plus de contes à dormir debout. Avec des gens trop éveillés, il faudrait supprimer les *Songes d'une nuit d'été* de Shakespeare, les rêveries de Cervantes, de Gœthe et de Hoffmann. Les enfants terribles ne sont pas faits pour apprécier les Contes de Perrault.

Au premier plan du paysage, une mare infernale, avec de vieilles souches d'arbres, sur lesquelles se balancent et grimacent des singes et autres êtres bizarres, rappelant les formes de la création antédiluvienne; avec des plantes aquatiques de toute sorte, et des nichées de canards très-sauvages, de hérons, d'oiseaux inconnus, comme ceux qui ornent les arabesques de la Renaissance ou les paysages chinois. A droite et à gauche, ce fouillis monte, s'emplit encore de troncs d'arbres et de branches dépouillées qui font des gestes sinistres, et il se couronne, en haut, de grands chênes feuillus; car on ne sait pas plus la saison que le pays de cette vue extraordinaire. Ce qu'il y a d'oiseaux innommables, de petits monstres à poil ou à plume, dans ces pousses drues et ces inextricables ramures, est à faire tourner la tête. Pour ciel, une sorte de mer houleuse, où les nuages s'amoncellent et se heurtent comme les vagues durant la tempête. C'est d'un panthéisme désordonné et quasi fou, mais pourtant il y a là quelque chose du génie d'Albrecht Dürer, dans la grandeur des formes, la conviction du travail, la finesse des détails, la domination de l'effet général. — Ce dessin à la plume a été exécuté en lithographie de 45 centimètres de large sur 57. On en trouve des épreuves à l'imprimerie Lemercier.

L'autre dessin du même sujet est plus petit, avec un paysage tout autre et un ciel plus simple.

Le dessin intitulé *Schamyl dans sa jeunesse* n'est pas moins curieux comme fantaisie absolument originale. C'est une cavalcade de Barbares quelconques, Attila, si l'on veut, ou des sauvages américains, ou des guerriers de l'antique Asie. Le chef barbare, à cheval, de profil vers la gauche, est suivi de sa barbarosse sur un cheval blanc, de deux autres femmes à cheval et de cavaliers armés; deux enfants montés sur un âne précèdent ce cortége héroïque. Il y a là encore je ne sais quel mélange de haut style, de tournures superbes ou gracieuses, avec une impression de mascarade. Le paysage est toujours d'un autre monde et le ciel trop moutonné. Le dessin, quand on y regarde, n'est qu'approximatif dans les parties qui exigent de la science, telles que les mains des personnages et les jambes des chevaux ; mais l'ensemble est tout à fait saisissant.

Le *Rendez-vous de chasse*, petite pièce en hauteur, représente un intérieur de maison de garde, avec des chasseurs, des chiens, mille bibelots de vénerie et de campagne, la cheminée au fond. On dirait que ça se rapporte à quelqu'une de ces légendes de chasse féerique, comme on en raconte en Allemagne, dans les cabanes de charbonniers ou de bûcherons.

Le *Pont du Diable* est, je crois bien, un paysage d'invention, où l'on voit une ville, une rivière, et le pont au milieu. Enfin, l'*Intérieur d'une rue* en Normandie semble emprunté à une de ces villes du moyen âge que Gustave Doré s'est plu à restituer dans ses illustrations du *Rabelais* et des *Contes drôlatiques* de Balzac. Des maisons en

bois, de construction très-pittoresque, dressées sur pilotis comme sur des échasses; des percées profondes, une perspective étonnante, beaucoup d'effet et une couleur vigoureuse; une exécution ferme et positive, comme si l'artiste eût copié la nature; il se pourrait cependant que ces maisons en l'air n'aient jamais été bâties que dans l'imagination de l'artiste.

Quelques-unes de ces pièces ont été gravées à l'eau-forte, mais le Destin en a égaré les planches, ainsi que quantité d'autres, gravées depuis quinze ans, et dont presque personne n'a vu des épreuves; par exemple, un *Intérieur de famille*, la mère assise près du foyer, le bonhomme debout, des légumes par terre, des pots accrochés au mur, une pauvre couchette au fond; fine composition, tout ostadesque; par exemple, une petite Bataille dérangée et enragée, où il y a autant de monde que dans la *Bataille des Cimbres*, de Decamps. Dans ces eaux-fortes et quelques autres, que j'ai vues, on constate toujours une pointe fine et adroite, un sentiment naïf et juste de la lumière, une rare invention, extrêmement personnelle, et qui doit appartenir à un homme étranger aux traditions, aux ateliers, aux habitudes et aux idées courantes, à ce qu'on est convenu d'appeler la civilisation.

Qui est donc ce Rodolphe Bresdin ? et d'où sort-il ?

Il y a une quinzaine d'années, Champfleury publia dans la *Revue de Paris* un petit conte qui eut du succès : il s'agissait d'un jeune graveur qui faisait des chefs-d'œuvre dans une mansarde, où il avait pour compagnie un lapin blanc, pour voisine la fillette d'un chiffonnier, pour fortune un sac de pommes de terre qu'un brocan-

teur juif lui donnait en échange de ses eaux-fortes merveilleuses, pour idéal le désir de posséder un petit bateau sur lequel il eût installé le blanc lapin et la brune fillette, son sac de pommes de terre en provision, des planches de métal, avec un clou et une aiguille comme instruments de travail; le tout, afin d'être libre et roi sur son bateau, et de partir du Pont-Neuf en descendant la Seine, — jusqu'à ce qu'il fût arrivé au pays de Rembrandt, qu'il savait être quelque part sur le bord de l'eau. Rembrandt le tourmentait, quoiqu'il ne fût pas curieux : il ne connaissait guère en histoire et en art que Rembrandt, — son maître; car c'était pour avoir regardé un jour, à quelque étalage des quais, une eau-forte de Rembrandt, que le pauvre enfant perdu de Paris s'était trouvé graveur.

En sa qualité de réaliste, Champfleury avait eu un modèle pour cette figure si originale et si touchante. Son modèle, c'était Rodolphe Bresdin, qui commençait alors son métier, dans un dénûment absolu, et qui fit tout de suite des pièces étranges où se révélait une heureuse prédestination.

Mais depuis quinze ans, qu'est-il donc devenu, le graveur au lapin blanc? Aurait-il réussi à s'embarquer sur son bateau, l'ambitieux? à gagner la mer, que peut-être il ne comptait pas rencontrer en allant par eau vers le pays de Rembrandt? et en pleine mer, comment naviguer sur un simple bateau de la Seine? et s'il vint de la tempête, quelles affres de la blanche Parisienne et du petit lapin! et les provisions ne sont-elles point épuisées? En cas de famine, quel horrible drame entre le lapin et ses deux compagnons! Eloignons l'image du radeau de la

Méduse! Ah ! si le bateau pouvait donner un petit tour à droite, se glisser vite dans la Manche entre Calais et Douvres, filer devant les bras de l'Escaut et se jeter dans les embouchures de la Meuse et du Rhin! Les voilà sauvés! Il n'y a plus qu'à remonter un peu entre des polders, et, au premier village hollandais, on leur indiquera bien le pays de Rembrandt. Avec un bateau, on n'est plus embarrassé de rien en Hollande. Tous les canaux mènent à Amsterdam.

Mais ce n'est point à Amsterdam que Rodolphe Bresdin a caché sa vie et son talent depuis l'époque où les brocanteurs de Paris lui enlevaient ses œuvres pour un morceau de pain. Il a vagué en province, tantôt en Limousin, vivant sous les vieux châtaigniers de cette région demi-sauvage, couchant à la belle étoile, — il est un peu *étoilé*, — contemplant les mystérieux spectacles de la nuit, pour les reproduire le jour, au bord d'une fontaine; tantôt dans le midi de la France, où quelques hardis amateurs lui achetèrent des dessins. Et puis... le voilà revenu à Paris, — à moins qu'il ne soit ailleurs. Un collectionneur qui pourrait rassembler les œuvres de Bresdin aurait les portefeuilles les plus curieux de notre temps.

Parmi les eau-fortistes du Salon de 1861, on en citerait une douzaine qui ont beaucoup de talent: M. Jacque, dont la *Bergerie* est déjà classée dans les collections d'estampes; — M. Léopold Flameng, né à Bruxelles, bien connu par sa spirituelle publication : *Paris qui s'en va et Paris qui vient,* et par de vives reproductions dans la *Gazette des Beaux-Arts;* une des scènes parisiennes du *Paris qui s'en va,* intitulée : *la Californie,* est un

vrai morceau d'artiste, ainsi qu'une autre composition de l'auteur, sous le titre : *Sauvée!* — M. Gaucherel, graveur d'architecture, qui s'est hasardé avec succès dans le paysage; — M. Henriet, qui a reproduit la *Barque du Dante*, d'Eugène Delacroix, et un paysage orageux de M. Blin; — M. Laurence, à qui l'on doit d'excellentes études sur le vieux « Paris qui s'en va », et dont il est bon de conserver les souvenirs archéologiques; — M. Lehnert, qui dessine très-bien les animaux, bœufs et moutons; — M. Alphonse Legros, dont les *Chantres espagnols* rappellent les sévères effets des vieux maîtres; — M. Lefebvre, dans un *Intérieur de forêt;* — M. Alphonse Leroy, dans ses *fac-simile* de dessins de Paul Véronèse, de Rubens et autres; — M. Octave de Rochebrune, dans ses Vues de la Vendée, destinées, je crois, à illustrer un ouvrage historique et topographique sur cette intéressante province; — M. Francis de Saint-Etienne, dans les Vues du midi de la France; — M. de Wismes, de Nantes, un simple amateur, je suppose, et qui égale les meilleurs artistes, dans ses Vues de Saint-Nazaire, du Petit-Saint-Jean, et surtout dans une *Cour de tonnelier*, à Ingrandes.

La gravure sur bois a fait aussi des progrès en France depuis une dizaine d'années. Diverses grandes publications, telles que le *Magasin pittoresque*, l'*Histoire des Peintres* et plusieurs autres périodiques illustrés ont contribué à ce perfectionnement. Quand il s'agit de reproduire les œuvres des maîtres anciens, comme par exemple pour l'*Histoire des Peintres*, où les graveurs eurent à traduire Raphaël et Titien, Poussin et Velazquez, — des talents presque antipodiques, — quelle va-

riété de travail ne faut-il pas pour rendre le style et l'effet, le dessin et la couleur, les qualités particulières à chaque grand artiste! La reproduction des sujets dessinés par des artistes contemporains n'offre pas les mêmes difficultés. Lorsque Gustave Doré exécute lui-même sur le bois, avec son trait accentué et magistral, le dessin d'une de ses visions dantesques, le coupeur de bois n'a plus qu'à suivre scrupuleusement par sa taille le réseau du dessin original. L'*artifex* n'y engage plus guère que son adresse manuelle. Aussi toutes les gravures d'après Doré ont-elles l'air d'être l'ouvrage d'un seul ciseau. A ceux qui sont obligés d'interpréter une image dont l'auteur n'est plus là pour se facsimiler lui-même, de la transposer pour ainsi dire du domaine où la couleur est infinie dans le domaine monochrome, entre le noir et le blanc, on doit tenir compte de cette intervention nécessaire du sentiment artiste.

Pour les graveurs sur métal, il ne semble pas que le Salon ait montré des résultats bien notables. Il y a plusieurs raisons à cette décadence de la gravure au burin. Une des principales est qu'on grave surtout de misérables peintures modernes, sitôt qu'elles ont le moindre succès éphémère. Comment faire des chefs-d'œuvre d'après les tableaux de MM. Jacquand, Jalabert, Yvon, Philippoteaux, Flandrin, Gérôme, Dubufe et autres? On a pourtant essayé de reproduire Raphaël, Corrége, van Dyck ou Murillo; que de temps perdu! On ferait mieux de photographier seulement des gravures anciennes, ou les tableaux eux-mêmes, quand c'est possible. A propos de l'exposition de photographie, nous indiquerons encore quelques autres raisons qui contribuent à expliquer

pourquoi la longue et patiente gravure au burin est un art presque disparu, et pourquoi peut-être elle est condamnée à disparaître.

La sculpture, ce grand art, bien indestructible celui-là ! n'est pas non plus en voie ascensionnelle. La peinture encore peut vivre imparfaitement dans un isolement anormal de leur sœur aînée à toutes deux, l'architecture. Mais la statuaire ne le peut absolument pas. Détachée de l'art architectonique, elle tombe à des emplois qui pervertissent son essence même.

C'est là une des questions vitales de l'art à notre époque, que l'union nécessaire des trois arts, toujours inséparés dans les phases fondamentales de l'histoire. La trinité artistique est aussi indissoluble que la trinité religieuse. Tout seul, le Saint-Esprit ne serait qu'un pigeon égaré, ne sachant plus au-dessus de quoi battre des ailes, et le fils ne peut se passer de père. On ne conçoit pas davantage la sculpture sans un monument dont elle procède, ni la peinture sans un monument qu'elle vivifie.

Aujourd'hui, la peinture, s'étant rapetissée, entre au hasard dans un lieu quelconque, s'y essaye, bientôt cherche ailleurs, change encore, et ne trouve jamais de place fixe que dans ces mosaïques incohérentes qu'on appelle des *musées*.

On n'a jamais vu de musées aux époques où l'art se porte bien, où il a une virtualité créatrice. Les musées ne sont que les cimetières de l'art, des catacombes où l'on range, dans une promiscuité tumulaire, les restes de ce qui a vécu : une Vénus voluptueuse à côté d'une Vierge mystique, un satyre à côté d'un saint, Luther en regard

du pape, un tableau de boudoir en pendant à un tableau d'autel. Ce qui fut exécuté pour une église, un palais, un hôtel de ville, un tribunal, un édifice déterminé, pour telle signification morale ou historique, pour telle lumière, avec tel accompagnement précis, tout cela, on le pend pêle-mêle aux murailles d'un bazar neutre, d'une sorte d'asile posthume, — de cité mortuaire, — où les générations qui ne créent plus rien vont admirer ces débris illustres.

Aux époques vivaces et organiques, en Grèce, au moyen âge, il n'y a de musées que les monuments où se passait la vie sociale, religieuse, politique, économique, — les temples, forums, gynécées, cirques ; les églises, couvents, hôtels de ville, halles de corporations, etc.

La sculpture n'a pas autant que la peinture la ressource de voyager dans les maisons privées, et notre époque n'élève plus de monuments publics. Paris a été remué, bouleversé, métamorphosé en apparence, mais pourtant il n'y a rien de neuf à Paris ; on a seulement restauré les vieux édifices, — quand on ne les a pas démolis : on a restauré la Sainte-Chapelle, Notre-Dame, le Palais de Justice, la tour Saint-Jacques, l'Hôtel de Ville, complété le Louvre, et l'on raccommode les Tuileries. On s'en tient à ce que firent les inventeurs des siècles passés. Et si par hasard on a risqué, à divers moments, quelques grandes bâtisses, comme le Panthéon ou la Bourse, la Madeleine ou Sainte-Clotilde, on y a appliqué des plans empruntés à la Grèce, à Rome, au moyen âge. Le reste n'est que casernes pour les soldats. On a fait aussi cependant des

hangars pour l'industrie et le commerce, pour les engins de locomotion et les stations de voyage. C'étaient là des occasions de grande architecture, et, par conséquent, de sculpture et de peinture nouvelles, que le palais des Champs-Elysées, les halles et marchés, les gares de chemin de fer! Mais notre temps n'a pas le génie créateur. Replâtrage ou pastiche, c'est le système universel, dans toutes les catégories de l'ordre social.

De grands sculpteurs, il n'y en a donc plus. Il ne saurait même en exister. Il n'y a que Barye, un vrai artiste, un maître ciseleur, qui a peut-être les facultés d'un statuaire monumental; mais il est réduit à vendre des bronzes d'étagère, des dessus de cheminée, des serre-papier et des cachets. Deux ou trois autres sont morts, qui avaient aussi la vocation de la grande sculpture, David d'Angers et Rude, par exemple, et David a eu la chance de faire du moins quelques statues monumentales pour l'étranger. Clésinger encore semble avoir l'instinct des grands travaux. Cependant, on dit qu'il n'a pas réussi dans une statue équestre pour la cour du Louvre. Car c'est un homme de pur hasard, et qui produit sans réflexion. Mais il attrape parfois des tournures superbes, des accents singuliers, et même la beauté.

Il n'en est point de la statuaire comme de la peinture, où l'on peut faire tout ce qu'on veut. L'art de la peinture est par lui-même une convention factice, un jeu d'optique, tout arbitraire. Quel tour d'adresse que de simuler l'espace et les profondeurs de l'air à la surface d'une toile, que d'y arrondir des corps, d'y bâtir des villes avec leur étendue, d'y planter des forêts où les arbres étalent leurs branches, d'y élever des montagnes, d'y

projeter la mer immense, d'y creuser l'infinité du ciel! En sculpture, il ne s'agit plus de cela. Une impitoyable réalité commande. La nature reste palpable, matérielle, et non plus seulement un artifice qui trompe l'œil. Je veux faire le tour de la *Vénus de Milo* et toucher de la main sa rotondité. Aussi a-t-on vu des maniaques devenir amoureux d'une statue, car il n'y manque que la circulation du sang et la mobilité des membres.

En peinture, où les images sont noyées dans un milieu conventionnel, on peut risquer des formes baroques, absurdes, impossibles, se livrer à toutes les fantaisies, représenter des choses vulgaires, éphémères, des caricatures, même des difformités. Les Espagnols, les Flamands, les Hollandais ont fait des bohémiens, des estropiés, des ivrognes, des pauvres, des excentriques de toute sorte, qui sont pourtant acceptés en ce domaine de l'art. Mais la statuaire n'accepterait pas les vieillards de Ribera, les pouilleux et les teigneux de Murillo, les bambocheurs de Brouwer, de van Ostade et de Jan Steen. La peinture peut être familière et descendre à toutes les expressions des mœurs, à toutes les représentations des objets les plus infimes. Tel tableau de poissons, d'insectes ou de coquillages, peut être un chef-d'œuvre. La sculpture, au contraire, est noble par essence, à cause de son caractère réel et de sa durée. Des chiffons de toile ou de papier ne résistent pas au temps comme le bronze ou le marbre. La raison s'oppose à ce qu'on immortalise, dans des matières perdurables, ce qui signifie peu, ce qui n'a pas un caractère profond ou une véritable beauté.

La Beauté! C'est là surtout l'objet de la statuaire.

C'est par là que l'art grec est immortel. Quand on regarde les statues grecques, presque toutes, non-seulement celles de la sublime époque qui produisit les marbres du Parthénon, mais celles des époques antérieures et des époques postérieures, depuis l'archaïsme jusqu'à la décadence, on ne sent qu'une impression, l'impression de la Beauté. J'ai passé bien des journées au British Museum, à Londres, autour des statues mutilées qu'on attribue à Phidias, surtout devant le groupe des deux femmes drapées, qui n'ont plus ni bras ni tête, et qui représentent ou ne sait qui ni quoi, — même devant les têtes de chevaux, frustes et brisées : — Que c'est beau ! Je n'aurais pas su dire autre chose. On n'a point envie de parler devant les Vénus, les Bacchus, les Apollon, devant les simples bustes de divinités et de personnages héroïques, devant les bas-reliefs où dansent des nymphes, où quelque prêtresse procède à un sacrifice : — Que c'est beau ! Et qu'est-ce que ça signifie ? On n'en sait rien. On ne comprend pas, on admire. Telle est la magie de l'art, tel son suprême résultat ! Parlez-nous maintenant de l'idée et de la philosophie du sujet dans les arts ! L'art n'enseigne pas à la façon d'un professeur de rhétorique ou de morale. Il n'explique point ses raisons. Il entraîne tout naturellement; il passionne, il fanatise, il métamorphose et perfectionne, sans dire pourquoi ni comment. Et cet attrait, cette violence, cet enlèvement surhumain, la sculpture l'exerce plus que la peinture, parce que ses tendances sont moins compliquées et que son objet est tout simple : la Beauté !

Hélas ! à l'exposition de sculpture aux Champs-Elysées, la critique a pu signaler dans quelques œuvres une

manière de goût, une certaine science, diverses qualités du praticien; mais il n'y avait pas un seul de ces marbres ou de ces bronzes devant lequel on pût s'écrier : — Que c'est beau !

En cette année 1861, W. Bürger, qui venait de rentrer en France, fut prié par ses amis du journal *le Temps*, nouvellement fondé, — Nefftzer, Charles Dollfus, etc., — d'écrire quelques articles sur le Salon. Ce n'est pas facile de faire deux ou plusieurs Salons, comme avait fait autrefois T. Thoré! W. Bürger, qui est un peu Américain, s'y hasarda. Les huit articles publiés dans *le Temps* ne répètent d'ailleurs pas trop le compte rendu de *l'Indépendance*. Ils avaient été précédés d'une éloquente introduction par Ch. Dollfus.

SALON DE 1861

(PUBLIÉ DANS LE *TEMPS*)

I

Il y a deux maîtres peintres au Salon de 1861. Reconnaissons-les tout de suite, sans faire de façons, et mettons-les à part.

On peut avoir plus ou moins de sympathie pour les œuvres de Millet et pour les œuvres de Courbet ; on peut approuver ou blâmer les sujets qu'il leur plaît de choisir ; mais, à quelque rang qu'on les classe, ils sont vrais artistes, et même très-forts dans leur manière.

Toutes les simagrées de la critique, toutes ses réticences et tergiversations, à l'endroit de ces deux peintres, sont inimaginables et inqualifiables. Ils ont de la pratique, on en convient ; pour le dessin, la couleur, l'effet, on ne saurait les reprendre ; ils enlèvent le morceau avec une certitude savante ; ce n'est pas eux qui risquent des à peu près ; leur tort est même d'accuser trop réellement la nature ; mais pourquoi ne traitent-ils pas des sujets aimables ? Oui, leurs tableaux sont les mieux peints du Salon ; mais M. Courbet est un réaliste ! M. Millet réaliste ! Malédiction !

Il y a des années que la critique reproduit ces pré-

textes ou d'autres non moins décisifs, pour se dispenser d'adopter et de faire adopter par le public des hommes qui ont déjà beaucoup travaillé et beaucoup lutté. Ce n'est pas très-loyal, ou pas très-intelligent.

Qu'est-ce qui constitue le maître? C'est à la fois un sentiment original de la nature et une exécution particulière. Quand un peintre a ces deux qualités, ne s'appliquassent-elles qu'à des objets très-inférieurs, il est maître de son art et dans son art. Murillo, dans son *Jeune Mendiant*, est aussi maître que dans son *Assomption de la Vierge*. Brouwer ou Chardin faisant des pots sont aussi maîtres que Raphaël faisant des madones. A la vérité, Raphaël, tourmenté par les plus hautes aspirations de l'humanité, est un génie d'un autre ordre que Brouwer, incapable assurément de composer *l'École d'Athènes*. Mais il faut accepter le moineau à côté de l'aigle.

Être maître, c'est ne ressembler à personne. Autrement, on n'est que l'élève ou le sectateur de quelqu'un. Parmi les maîtres qu'a produits la génération de 1830, Decamps, à qui ressemblait-il? et à qui ressemble Théodore Rousseau? Ils sont eux-mêmes et ils ne procèdent point d'une autre individualité ; ou du moins leur filiation est si complexe, qu'elle ne se rattache directement à aucune paternité déterminée. Leurs sujets sont aussi neufs que l'interprétation qu'ils en donnent. Et c'est parce qu'ils ont trouvé de nouveaux aspects, qu'ils ont été poussés à l'originalité jusque dans leur exécution. Si les paysagistes eussent continué à bâtir des temples grecs dans des sites arcadiques, ils n'auraient pas eu besoin de reprendre à nouveau l'étude de la

nature, de regarder les bois et les gazons, les terrains et les eaux, et les variations du ciel.

Pareillement, la singularité de Millet et de Courbet, au milieu de l'afféterie des artistes contemporains, tient à ce qu'ils se sont mis à regarder la nature, désertée pour des idéalités vagues et fallacieuses. C'est toujours par le retour à la vérité naturelle que se sont régénérés les arts à toutes les époques. C'est en se faisant naturaliste que Giotto substitua une école nouvelle aux vieilles écoles byzantines.

A de certaines époques morales — immorales, la rénovation ne peut s'opérer que par des moyens héroïques. Un peu de sauvagerie ou plutôt de barbarie ne disconviendrait point dans les temps de défaillance. Lorsque l'empire romain périssait de consomption, les barbares du Nord vinrent souvent le réveiller de sa léthargie. L'art en France est malade, et il n'aime pas ces médecins du Danube qui arrivent avec des recettes solides et une santé imperturbable. D'où viennent-ils? Eh bien, ils viennent des forêts et des montagnes. Millet vit dans les roches de Fontainebleau et Courbet dans les gorges du Jura. C'est pourquoi ils n'ont pas le même goût que les charmants artistes qui peignent rose au milieu des boudoirs.

L'étisie de l'art actuel est favorisée et perpétuée par une critique sentimentale, qui aboie à la lune. Les critiques bien élevés aiment les sujets qui prêtent à l'idéal, à la poésie, à une littérature pompeuse ou tendre: *Vierges de Lesbos*, *Aspasie* ou *Phryné*, *la Première Discorde*, *Nymphe enlevée par un faune*, etc. La belle figure que peuvent faire parmi ces vierges, ces nymphes

et ces courtisanes, un *Casseur de pierres* ou une *Tondeuse de moutons !* Et comment admettre dans le noble domaine de l'art ces personnages vulgaires ! Oh ! le grand art ! oh ! l'Italie ! Italia ! Italia ! Et le public, naturellement délicat, partage ces susceptibilités de la critique. Il accepte des monstres à pied de bouc, qui enlèvent de grosses femmes toutes nues, mais il ne veut pas voir les jarretières des demoiselles de la Seine. Il a adoré pendant des siècles la madone avec son petit Jésus, mais il ne s'intéresse pas à une paysanne qui nourrit son enfant.

Comme parle la critique, ainsi *perroquette* le public. En France, le public est et a toujours été très-littéraire : on peut s'en rapporter à lui, venu des quatre vents de Paris, pour juger une pièce de théâtre ; il s'y connaît mieux que les auteurs, acteurs, directeurs et journalistes du lundi, tous ensemble. Mais, en matière d'art, la foule n'improvise plus ces grands juges du Paradis, qui prononcent des arrêts infaillibles en mangeant des pommes, le fruit révélateur de la science du bien et du mal. Aux Salons périodiques, au Louvre, dans les galeries d'art, la foule n'est pas à l'aise ; on lui ferait dire qu'elle ne se connaît pas en tableaux, bien que le public français prétende se connaître à tout. S'il y a d'ailleurs une spécialité de la connaissance humaine où l'éducation soit nécessaire, c'est l'art, et très-particulièment la peinture. La critique devrait donc s'attacher à faire l'éducation artistique des lecteurs de journaux, au lieu de s'amuser aux tirades à longs adjectifs.

Avec des peintres comme Millet, on peut dire hardiment que l'éducation artistique entraînerait aussi une

éducation morale, car sa conscience est mâle et pure, et ce qu'il célèbre, dans ses images austères, c'est, d'habitude, le travail, la résignation, la douleur, la vertu. Il célébrerait seulement l'esprit ou la beauté, que, pour ma part, je le trouverais bon tout de même. Mais, en un temps comme le nôtre, « faut d'la vertu. » Je conviens que ce Millet est un peu agaçant avec son type de vertu rustique. S'il peint un bêcheur, ce paysan grossier a l'air de trouver sa besogne rude, et il ne se gêne pas pour suspendre sa bêcherie dans une terre violâtre et lourde. Ah! le dur métier que fait ce pauvre homme! Dans tous ses tableaux, Millet a toujours je ne sais quel caractère qui élève sa création à la hauteur d'un type. Il est fanatique de la Bible, et c'est, je crois bien, le seul livre qu'il lise. Il la sait par cœur, et il y trouve tout.

Les commencements de Millet ont été difficiles, et il lui a fallu du temps pour arriver à l'espèce de célébrité relative qu'il a enfin conquise. On parlait de lui déjà il y a une quinzaine d'années, et un critique, qui ne s'est pas beaucoup trompé sur les artistes de cette époque-là, écrivait de lui, au Salon de 1847 : « Un excellent peintre, et qui sera bientôt un peintre célèbre, c'est M. Jean-François Millet, déjà connu par ses vigoureux pastels. M. Millet a quitté le pastel pour la peinture à l'huile, et il a bien fait. Ne le jugez pas encore sur son jeune *Œdipe détaché de l'arbre*, tableau singulier et presque incompréhensible. Cet Œdipe pose une énigme au public, au lieu de deviner celle du sphinx. Il est difficile de débrouiller dans ce mortier de toutes couleurs la figure de l'enfant tenu en haut par un pied, en bas par la tête, et les personnages enfoncés dans le

paysage, et le chien noir qui tache le terrain. Mais il y a dans cette fantasmagorie un brosseur audacieux et un coloriste original. »

Depuis, la lumière s'est faite dans le talent de Millet, qui est précisément remarquable pour la justesse et la forte simplicité des images qu'il représente. Il a exécuté un nombre prodigieux de dessins superbes, et qui malheureusement ne sont guère connus ; on en voit maintenant, à l'exposition du boulevard, une douzaine, empruntés à la collection de M. Atger, descendant de Chardin.

Des trois tableaux exposés au Salon, l'un, la *Tondeuse de moutons*, a déjà passé à la dernière exhibition de Bruxelles, et Millet, à qui ses compatriotes ne rendent pas justice suffisante, a été tout de suite acclamé par les critiques et les artistes du Nord. Sa réputation est faite en Belgique et en Hollande, où on le tient pour un des grands peintres de l'école française.

La *Tondeuse de moutons* est un chef-d'œuvre, en effet. La jeune paysanne, de grandeur naturelle, presque de profil, et vue jusqu'à mi-jambe, appuie sa main gauche sur la brebis couchée, tête pendante en avant. De la main droite, elle continue à couper avec de gros ciseaux la toison touffue. En arrière, dans la demi-teinte, un vieux paysan qui regarde et qui aiderait au besoin. Fond sombre, sans aucun accessoire.

Cette fille au teint hâlé, aux formes robustes, a l'air d'une prêtresse qui accomplit tranquillement et majestueusement un acte religieux. Ah ! que cette tondeuse tond bien ! La tête a une gravité virginale ; les bras et les mains sont dessinés avec une correction grandiose. Sous les grossières étoffes du costume, on sent une

structure saine et ferme. Comme couleur, une sobriété vigoureuse. Qu'y a-t-il ? du bistre doré dans les chairs ; du gris dans le corsage ; un peu de blanc en manière de cornette sur la chevelure ; une lumière tranquille partout.

A quoi ressemble ce tableau ? On ne saurait lui trouver d'analogue dans aucune école. Comme fierté de tournure et science du dessin, il pourrait faire penser aux Florentins de l'époque des Ghirlandajo, avant la fureur mouvementée qui s'empara de la Renaissance. Comme simplicité de sentiment, il pourrait rappeler les Lenain. Mais, en conscience, ces comparaisons éloignées ne signifient rien, et l'œuvre de Millet demeure parfaitement et intégralement sienne.

La *Femme qui fait manger son enfant* est à peu près de même dimension, la figure étant aussi de grandeur naturelle, et vue jusqu'aux genoux. Je ne sais pourquoi tant de peintres ont adopté cette coupure disgracieuse au-dessus des pieds. Sans doute parce qu'avec la figure entière la dégradation perspective est plus difficile. Notre jeune madone est assise devant le feu, tenant sur son giron un gros enfant, à qui elle va donner une cuillerée de soupe. L'enfant, demi-nu, est trop rouge et un peu gonflé dans son caractère de baby qui attend sa pâtée. Mais la femme est modelée fermement et dans une belle gamme de couleur, sauf des jaunes trop vifs à la coiffure.

Le troisième tableau est une composition toute différente ; deux figures, dans la proportion de celles du Poussin, avec un pan de maison à droite, et à gauche une étendue de paysage. Le sujet est pris de la Bible, cette fois ; mais, comme Millet a sa façon peu orthodoxe

d'interpréter les sujets bibliques, il n'a pas osé donner à son tableau le vrai titre : *Tobie et sa femme*, et le livret porte un titre neutre : *l'Attente*, suivi, il est vrai, du verset de la Bible qui a inspiré le peintre.

Donc, ce vieux rageur de Tobie, si impatient depuis que son fils est parti avec l'ange, et qui tourmente chaque jour sa vieille femme dans leur intérieur modeste, ne se contient plus, ce jour-là. Le voyez-vous qui apparaît au seuil de sa porte, tâtant le sol avec ses pieds chancelants, levant vers la lumière ses yeux fermés, excitant la brave matrone qui s'est avancée sur la route, le torse penché, la paume de la main au-dessus des sourcils, pour regarder au loin, bien loin, et s'assurer qu'on n'aperçoit pas le moindre ange avec un poisson. Cette figure de femme, qu'on voit de dos, est magistralement charpentée sous sa robe de bure aux plis rares et droits; la mimique du vieil aveugle est extraordinaire, de la tête aux pieds; le paysage est sobre, juste, parfaitement approprié à la scène.

Rembrandt aussi affectionnait ce sujet de l'histoire de Tobie, dont il a peint divers épisodes dans un style familier, que rappelle un peu le style paysanesque de M. Millet. La critique idéale n'a jamais ménagé les injures à Rembrandt, « ce peintre ignoble qui se plaisait dans l'abjection. » Depuis deux siècles, les amateurs exclusifs du grand style italien ont toujours malmené Rembrandt, ce qui ne l'a pas empêché de faire son chemin dans les musées et dans les principales galeries de l'Europe. Cela doit consoler un peu les *réalistes* des injustices du présent, et leur donner quelque espoir pour l'avenir.

Courbet n'a pas commis, cette année, de trop vive excentricité ; quand il ne s'en prend qu'au paysage et aux animaux, la critique ne sait trop par où l'attaquer, car personne ne peint mieux que lui les dessous de forêt et certains animaux sauvages, tels que le cerf et le renard. Son *Combat de cerfs,* au milieu d'une futaie, est une magnifique peinture près de laquelle les Desportes, si vantés aujourd'hui, sembleraient faibles. Le *Cerf à l'eau*, épisode de chasse à courre, ferait bien aussi dans une salle de château. Pour le *Piqueur*, il n'y a pas à le louer : le cheval au galop est d'un dessin trop indécis, et l'ensemble manque de ces effets volontaires qui frappent toujours dans les œuvres de Courbet. Mais le *Renard dans la neige* est très-spirituel de mouvement et très-juste de ton, avec sa pelure fauve sur les blancs bleutés de la neige. Le grand paysage d'un vallon du Doubs est superbe, surtout dans la partie rocheuse, dont les gris argentins contrastent avec le vert extrêmement hardi des feuillages et des gazons.

A présent, cherchez dans tout le Salon quelles peintures tiendraient entre le *Combat de cerfs*, par Courbet, et la *Tondeuse de moutons,* par Millet.

Courbet aussi est déjà un artiste qui date de quinze ans. Je me rappelle avoir été le visiter tout à fait à son commencement, lorsqu'il s'essayait à peindre, dans une petite chambre d'étudiant au quartier latin ; car il était venu à Paris pour suivre des cours de droit ou de médecine. Ces enfants du Jura ont une volonté invincible. Quand il se fut mis dans la tête d'être peintre, il se forma tout seul, presque incontinent. Ses premiers tableaux, qu'il avait alors dans sa mansarde, deux ou trois

têtes d'hommes et son propre portrait, accusaient une telle énergie, qu'on y pouvait pressentir un grand praticien.

Sa couleur alors était charbonneuse et contrastée ; depuis, il a trouvé les secrets de la lumière, et il a même de rares finesses dans le ton local. C'est d'autant plus étonnant, qu'il ne connaît point les frottis et qu'il peint tout à pleine pâte, même les ombres, étalant ses préparations avec le couteau à palette comme avec une truelle, et finalement sa touche n'en paraît pas plus lourde, grâce à la richesse et à la variété de son coloris. Il a des ficelles toutes particulières, et assurément son exécution est encore plus originale que ses inventions. Il ne lui manque rien des qualités techniques au moyen desquelles on peut représenter dans la perfection les objets extérieurs. Il a le dessin ferme et serré, le modelé juste et même délicat, une couleur abondante et lumineuse. Il a surtout la sincérité de la forme, des tournures, des attitudes et des gestes. Dans certains portraits, il a trouvé quelquefois la profondeur de l'expression, quelquefois même la grace et le charme; par exemple, dans sa *Femme au miroir*. Que lui faudrait-il de plus pour être un maître? Rien, vraiment. Pour plaire, c'est autre chose. Il lui manque du goût, quoiqu'il ait de l'esprit. L'esprit, le caractère, le talent, ne suppléent pas à cette indéfinissable qualité qu'on appelle le goût, et qui tient à un certain bonheur d'arrangement, compatible d'ailleurs avec la plus franche originalité.

Millet n'a pas l'éclat de Courbet comme coloriste ; il est plus monotone, mais non moins juste dans sa sobriété. La pratique ne semble pas le préoccuper, quoiqu'il arrive à une solidité de formes qui tient de la sta-

tuaire ; ses figures sont pleines et en quelque sorte modelées jusqu'au fond. Ce qui le préoccupe, c'est le caractère essentiel du personnage qu'il entend créer. Faisant un *semeur*, par exemple, il aurait l'ambition que ce fût *le* Semeur en général, le type même de la chose, toujours comme dans la Bible ou dans Homère. Et vraiment, il a de la grandeur, à force de simplicité. A lui aussi cependant manque je ne sais quelle distinction du goût, ce qui l'arrête, comme Courbet, à un certain degré de l'échelle qu'ont escaladée les grands artistes. L'un et l'autre ne sauraient atteindre au sommet qu'occupent les premiers génies. Mais ils doivent compter parmi les maîtres, et l'avenir se chargera de les classer à leur rang légitime.

II

Vous voyez bien qu'on reprend au théâtre la *Tour de Nesle, Angèle*, et les anciennes pièces de la génération romantique. Alexandre Dumas le vieux occupera tout le dix-neuvième siècle. Balzac, qui est mort, ne mourra point. George Sand, qui vit encore, vivra longtemps. La pléiade littéraire de 1830 n'a pas eu de successeurs. Il en est de même en peinture. Ah ! si l'on pouvait reprendre au Salon le *Naufrage de la Méduse* et les *Femmes de Scio*, la *Francesca*, d'Ary Scheffer, et la *Patrouille turque*, de Decamps !

Ce n'est pas, d'ailleurs, que cet art romantique fût très-louable comme signification ; il ne signifiait même presque rien, affectant de se tenir dans un monde ima-

ginaire, indifférent à la vérité sociale ; mais il avait la passion et le mouvement. A tout ce qui remue s'attachent instinctivement le regard et l'esprit. On resterait des journées entières à contempler, en rêvant, les flots de la mer ou les nuages du ciel, lorsque le temps est à l'orage. Il y a encore une chose qu'on ne se lasserait jamais de regarder : le feu.

C'est la flamme de l'art qui manque aux artistes de la génération actuelle. Dans leurs œuvres éteintes, ils ne semblent pas avoir en vue un sentiment, une idée, une impression ou une affirmation quelconques. Pour émouvoir le public, il faudrait commencer par être ému soi-même. On ne s'enflamme qu'à ce qui brûle.

La foule se promène donc très-froidement au Salon, et la critique, comme une âme en peine, y cherche quelque petit coin où s'échauffer. Fuseli, le peintre suisse, devenu académicien anglais, et qui avait beaucoup d'esprit et de sarcasme, disait un jour, devant les paysages de Constable, exposés à l'Académie de Londres :

— Qu'on aille vite me chercher un parapluie et un paletot !

C'était un éloge qu'il entendait faire de la fraîcheur humide de ces paysages couverts de rosée, où l'herbe pousse drue et verte, où les feuilles des saules semblent conserver des perlettes tombées du ciel.

Au Salon de 1861, on aurait aussi envie de demander sa robe de chambre et un verre de quelque généreux vin d'Espagne, pour se réconforter contre la gelée universelle dont on sent l'influence en entrant dans le palais.

Nous irons donc à l'aventure, cherchant les artistes qui ont une certaine originalité, et qui, comme Millet et

Courbet, ne ressemblent à personne. S'ils ont encore un cachet de naturalisme, tant pis, — tant mieux !

Est-ce un réaliste que Gustave Doré? Il n'y en a pas de plus fantastique que lui ! — Les magnifiques illustrations qu'il a faites de Rabelais et des *Contes drôlatiques* de Balzac ! des chefs-d'œuvre que se disputeront les bibliophiles. — Pour le paysage, il est incomparable. Un mélange de Hoffmann et d'Albrecht Dürer! Dans le caractère des têtes, il est vrai qu'il n'a plus cette grandeur féerique, et souvent il tombe dans la vulgarité. Quelquefois, cependant, il a créé des types neufs et très-saisissants, par exemple dans sa *Famille de saltimbanques*, exposée aujourd'hui à l'exhibition du boulevard. On dit qu'il a peint beaucoup d'autres tableaux singuliers, et je regrette de ne les avoir point vus. Mais cette *Famille de saltimbanques*, et surtout ses illustrations de Rabelais et de Balzac, montrent bien qu'il a un éclair de génie. Car il faisait cela, tout petit, sans avoir rien appris d'aucun maître, par une spontanéité toute primesautière, en s'amusant, et sans se tourmenter ni d'argent ni de renommée. C'est la meilleure manière pour devenir riche et illustre. Et avec quelle aisance et quelle subtilité il inventait toutes ces compositions fantastiques, spirituelles, caustiques, où de grotesques fantômes se perdent dans une nature grandiose et terrible ! Les belles villes qu'il a bâties, les énormes montagnes qu'il a accumulées contre le ciel, les furieux arbres qu'il a plantés dans des terrains où ne pousserait pas un brin d'herbe ! Notre temps n'a guère produit d'œuvre plus étonnante que cette série de bois, où la couleur et l'effet pittoresques sont aussi prodigieux que la conception même du sujet.

Récemment, M. Gustave Doré s'est mis, pour sa propre satisfaction, à illustrer la *Divine Comédie*. Peut-être que le Dante ne convient pas autant que Rabelais à son talent. Avec le Dante, les effets prestigieux ne suffisent plus: il y faut une profondeur de réflexion et une gravité savante qui exigent de longues études. Mais peut-être aussi que la divination artiste supplée à tout. Les trois grands dessins exposés au Salon sont superbes, surtout la *Francesca*, qu'on dirait dessinée à Florence et modelée à Venise. Ces cartons, je suppose, font partie de la suite gravée dont on voit des reproductions photographiques à l'exhibition du boulevard.

Quand M. Doré attaque un sujet, il a une telle abondance, une telle verve d'exécution, qu'il ne lui coûte rien d'en faire à la fois des dessins, des ébauches peintes, des tableaux terminés. Et il faut croire qu'il enlève en quelques jours des peintures de très-grande dimension, si l'on songe à la quantité énorme de ses œuvres en tout genre. C'est là encore une faculté qu'on rencontre chez les vrais maîtres, de n'être point arrêtés par la pratique, de peindre comme on parle ou comme on marche, d'exécuter, haut la main, des tableaux de dix mètres. L'effet n'y perd pas, au contraire.

Dans le *Dante et Virgile sur le lac de glace*, l'effet est extrêmement saisissant. La figure du Dante, en robe rouge qui tombe droit et sans plis, a beaucoup de style, Il ne lance point ses gestes pour se donner des airs d'étonnement et d'horreur. L'école bolonaise et l'ancienne école française n'eussent pas manqué de lui dresser les bras en ailes de moulin, et d'éclairer ses mains en écartant les doigts. Les belles paires de mains

que faisaient les Carrache, Poussin, Champaigne, Lebrun et leurs continuateurs!

Ce Dante immobile, la tête un peu inclinée et l'œil fixe, est bien mieux compris, au milieu de cet effroyable cercle des enfers! Ni ciel, ni terre, plus rien qui rappelle la vie d'en haut! Pour fond, une immensité ténébreuse, qui ne se distingue pas de l'abîme glacé dans lequel luttent et se tordent les « traîtres, » dont on aperçoit les têtes endiablées. Ces têtes du comte Ugolin et de l'archevêque Ruggieri, émergeant presque sous les pieds des deux poëtes, sont assez vulgaires, trop accentuées, et elles contrastent trop, par leur réalité, avec le sentiment grandiose et mystérieux de la composition. Elles auraient besoin d'être un peu *glacées*, pour se fondre davantage dans l'ensemble, qui y gagnerait.

M. Doré a aussi exposé un très-beau paysage, effet de matin dans un vallon des Vosges. Si c'est peint d'après nature, je ne le crois guère, car ce *réaliste* emprunte plus à son imagination qu'à la réalité; mais il voit si juste, que, même dans ses fantaisies les plus baroques, il représente toujours ce qui pourrait être quelque part, si ce n'est partout. Dans ce paysage harmonieux et mélancolique, il a quelque chose du style de Courbet. Peut-être cette analogie tient-elle au site vosgien plus qu'à l'exécution, où M. Doré tourne parfois au décorateur.

M. Doré est un nouveau venu dans l'école, et presque le seul qui y marque par un certain génie. Reconnaissons-le donc maître aussi, — à nos risques et périls.

Plusieurs des salles ont reçu du public le nom du principal tableau qu'on y rencontre. Le *Dante* a baptisé

son salon ; la *Tondeuse* le sien. Il y a aussi la salle des *Croquemorts*.

Ces croquemorts sont irrésistibles, vraiment. On ne saurait passer devant eux sans leur adresser quelque mot pour rire. Tout le monde dit cependant :

— La drôle d'idée de peindre ces cochers de la dernière heure ?

Ceux qui acceptent, sans y penser, des enfants ailés voltigeant en l'air, anges ou amours, bien qu'on n'ait jamais vu ça, ne peuvent pas comprendre qu'on mette en scène les hommes noirs du Père-Lachaise.

L'idée est assez excentrique, en effet ; mais Molière n'a-t-il pas fait de la comédie avec les apothicaires ? Jan Steen aussi a fait, une fois, une scène comique avec un enterrement. Devant la maison du défunt sont assemblés les voisins ; sur la droite, on est en train de clouer le cercueil ; au centre, l'héritier présomptif, le dauphin de la famille, un gamin de cinq à six ans, est affublé d'un long manteau de deuil et d'un chapeau à larges bords ; on ne le voit que de dos, mais il a l'air d'être plongé dans une douleur morne. Le tableau, de fine qualité, a passé dans la galerie d'Arenberg, et il appartient aujourd'hui à la riche collection de M. Hudtwalcker, à Hambourg. Seulement, l'épisode du cercueil a été effacé, et les croquemorts ont été métamorphosés en paysans qui découpent des viandes sur une table, et qui font une distribution de vivres !

Peut-être l'avenir réserve-t-il quelque malice semblable au tableau de M. Albert Lambron. Pour en faire une *Réunion d'amis à la barrière* (je ne parle que du tableau qui porte ce titre au livret), il suffirait de modi-

fier la couleur des costumes, et la forme aussi, surtout les bicornes, qui ne sont pas de mise bourgeoise. Il est vrai qu'en changeant l'état des personnages, on perdrait l'esprit du tableau, qui est justement dans le contraste d'une profession funèbre et de la vie familière et courante. On a dit des terroristes qu'ils étaient excellents dans leur intérieur. Nos croquemorts sont les plus gentils du monde, au cabaret.

Nous sommes dans le jardin d'une guinguette, voisine sans doute du lieu où vient de s'accomplir un dernier voyage. Quelques buveurs sont déjà attablés et occupés. Au coin de la table, un soldat courtise sa courtisane. Le temps est clair et serein, la lumière vive et même crayeuse sur ce sol sans verdure. Il fait si bon vivre, qu'un de nos serviteurs de la mort a ôté son habit, mais il a conservé ses grandes bottes et son chapeau de cérémonie.

C'est un des plus aimables et des plus distingués de la bande; il porterait aussi galamment l'habit rouge, la culotte blanche et la casquette de velours des gentlemen à la chasse. Debout, de profil, tout souriant, il offre la main à un gros compère très-comfortable. Ce personnage principal est découpé avec un dessin irréprochable, et sa physionomie est fine et spirituelle au possible. Un autre compagnon noir badine gaiement avec la servante du logis, et veut lui enlever une bouteille qu'elle tient contre son sein. Un autre, nonchalamment assis, joue avec un petit enfant, comme s'il en était le père. Deux autres, vus de dos, semblent causer d'affaires. Tout a un air de jovialité affectueuse; tout respire un bonheur calme et modeste.

Ainsi va le monde : le matin à l'enterrement, et le soir à la fête !

M. Albert Lambron a certainement l'instinct de la comédie, et il est doué des qualités vivaces d'un peintre de mœurs. Il a du naturel et de l'esprit, une bonhomie très-gaillarde, la mimique franche et juste. Il sait déjà très-bien son métier; il n'en escamote pas les difficultés; il dessine ses figures très-simplement dans leur ensemble, très-finement dans les détails.

Dans son second tableau, *le Mercredi des Cendres*, il a prouvé aussi qu'il charpente correctement les figures de grandeur naturelle. Son croquemort, qui reçoit les salutations d'Arlequin et de Pierrot, est aussi solide dans sa forme que les plus vaillants militaires des grands tableaux de bataille, et l'on pourrait souhaiter à M. Yvon de donner autant de caractère à ses généraux ou à ses simples soldats. Mais à quoi bon cependant élever à de telles proportions une scène qui s'arrangerait mieux sur une petite toile? Les *Salutations d'Arlequin* auraient meilleure grâce en pendant à la *Réunion d'amis*.

Enfin, le scandale est fait, et le jeune peintre qui vient de naître ne sera pas arrêté prématurément par ses cochers des pompes funèbres. A présent, on peut l'attendre à d'autres sujets moins hasardés. Les scènes de comédie ne manquent point, du haut en bas d'une société un peu affolée, et, sans aller chercher les classes exceptionnelles, M. Lambron trouvera partout matière à exercer sa verve, à la fois naïve et caustique.

On devrait appeler salon de la *Concorde* celui où sont exposées les grandes et belles peintures murales de M. Puvis de Chavannes. Il ne s'agit plus ici de réalisme,

ni d'excentricité. Ici, les sujets ne prêtent plus au dédain des partisans de l'art noble. Titres latins : *Concordia* et *Bellum!* Compositions allégoriques, dans le style des maîtres de haute école, des Italiens et du Poussin. Des figures idéales, groupées dans une nature d'invention. Le peintre — le poëte — s'est élevé au-dessus du temps et de l'espace.

Ces femmes nues, de quelle race sont-elles? Ces cavaliers nus, qui projettent leurs clairons vers le ciel, sont-ce des barbares? Les armes, les draperies, les accessoires, à quel peuple, à quelle civilisation se rapportent-ils? Sommes-nous en Europe ou en Asie? Les arbres, les terrains du premier plan, les rochers du fond, tout est destitué de caractère individuel, et ambitionne un caractère de généralisation.

M. Puvis de Chavannes est à la fois élève d'Ary Scheffer et de Couture. Heureuse combinaison des tendances idéales et d'une pratique savante! L'alliance de ces deux qualités, trop souvent séparées, fait la valeur des superbes peintures que la critique et le public ont acclamées unanimement.

Dans la *Guerre,* le groupe des trois cavaliers, dont les clairons célèbrent la victoire, a une certaine grandeur épique. Il s'enlève en demi-teinte, sur un fond clair, pendant que la lumière est concentrée sur un groupe de trois captives nues, dont l'une, celle qu'on voit de dos et accroupie, est surtout magistralement modelée. Le groupe du premier plan, un père et une mère agenouillés devant le corps de leur fils mort, est trop théâtral et ne s'accorde point avec la sobriété de l'ensemble. A gauche, un homme terrassé, les mains liées. Dans le

fond, quelques épisodes de carnage, au milieu des flammes qui dévorent les moissons.

La *Paix* vaut mieux que la *Guerre*, dans la peinture de M. de Chavannes, comme en réalité. Autour d'un buisson de lauriers s'arrangent, en pyramidant, une douzaine de figures. A gauche, le guerrier désarmé se repose près de son bouclier inutile, et, derrière lui, dans le fond, on aperçoit des cavaliers qui exercent leurs chevaux. A droite, trois ou quatre figures traversent un ruisseau pour apporter les « présents de Pomone et de Cérès. » Il convient de reprendre ce langage mythologique, puisque nous sommes en pleine allégorie.

Une des figures du groupe central, la femme debout et vue de dos, est très-belle, dessinée avec une *maestria* parfaite, de la tête aux pieds, finement et largement modelée, presque sans ombres. C'est à Couture que M. de Chavannes doit ces tons de chair qui rappellent un peu le Véronèse, et la gamme de couleur légère et blonde, un peu superficielle peut-être, qui court sur les personnages, sur les terrains, et s'évanouit dans la lumière des ciels.

Les deux tableaux de M. de Chavannes sont assurément les plus distingués du Salon dans la grande peinture. Voilà donc encore un jeune maître à admettre dans la gilde de Saint-Luc, car il est peintre en même temps que compositeur. Si ce talent se développe, il honorera l'école qui entend continuer les grandes traditions. On peut craindre seulement qu'il ne recouvre pas une forte originalité, car il y a moins d'inspiration profonde que d'habile réflexion dans l'arrangement des groupes, dans la tournure des femmes, dans l'effet général, qui est un

peu indécis. Çà et là se trahissent aussi des réminiscences, soit du Poussin dans le guerrier qui se repose, soit des Florentins dans les sonneurs de clairon, même de Phidias, dans les petits cavaliers galopant au loin. Ary Scheffer et Couture, qui pourtant n'ont rien de commun, se disputent aussi, en certaines parties où le disciple hésite.

M. Puvis de Chavannes ne s'est pas encore bien assimilé les éléments très-divers avec lesquels il s'est efforcé de créer sa manière. Souhaitons qu'il ait le plus tôt possible de grands travaux à accomplir. On peut lui confier la décoration d'un monument. Le premier jet de la jeunesse est toujours le meilleur.

III

Nous aurons toujours le temps d'arriver aux artistes dont la célébrité est plus ou moins usurpée. Cherchons d'abord ceux qui ont certaines qualités distinctives, et sur lesquelles il convient d'attirer ou de fixer l'attention. Il est entendu que les paysagistes, les portraitistes et les *étrangers* sont réservés pour des catégories spéciales.

M. Alphonse Legros annonce un talent convaincu, point banal, quoique sans élégance, très-sincère d'expression, vigoureux, et déjà savant dans la pratique. Il a exposé une grande peinture : l'*Ex voto*, et une belle eau-forte : des *Chantres espagnols*.

L'*Ex voto* représente des femmes de la campagne, agenouillées au coin d'une route, devant une Madone

agreste, accrochée aux arbres d'un bois. Elles sont si recueillies dans leur pieuse imploration, qu'elles seront exaucées, bien sûr. L'une est en blanc, et vue de dos; les autres, en noir, sont vieilles et peu agréables. Ces figures, de grandeur naturelle, ont de la force et marquent juste comme il faut sur le paysage. M. Legros doit travailler tout seul, dans la retraite, car il ne paraît pas se préoccuper des autres peintres ni du public.

M. Amédée Guérard a su mettre une poésie touchante dans le *Convoi d'une jeune fille se rendant à l'église*. On est en plein champ, près d'un village de la Bretagne. Les compagnes de la morte, jeunes paysannes vêtues de gris et de blanc, défilent sur le chemin. Beaucoup de simplicité, de naïveté et même de charme ; une couleur douce et harmonieuse, dans une gamme claire, sans contraste d'ombres.

M. Jean Desbrosses, élève d'Ary Scheffer, montre aussi un sentiment poétique de la nature, dans ses *Porteuses d'herbes*, trois femmes courbées sous leur vert fardeau, traversant une plaine, par un épais brouillard du matin.

Mais le maître de ces compositions rustiques est M. Jules-Adolphe Breton, bien connu déjà depuis l'Exposition Universelle de 1855 ; il a au musée du Luxembourg une grande toile, la *Bénédiction des blés* dans l'Artois. Ses tableaux du Salon, exposés l'année dernière en Belgique, lui ont assuré la sympathie des artistes du Nord.

Son talent rappelle celui de Léopold Robert, en ce sens qu'il s'efforce de mettre la beauté et la pensée dans ses figures de travailleurs champêtres. La tentative de

Léopold Robert, si originale en son temps, — il y a vingt-cinq ans, — fit du bruit, et le peintre fut exalté, par un entraînement unanime, bien au delà de son vrai mérite.

On s'aperçoit aujourd'hui que Robert était plus poëte que peintre ; qu'il est théâtral et maniéré dans les désinvoltures et les expressions ; que son dessin est faible et fautif, surtout dans les extrémités ; que sa couleur est fallacieuse, et en général toute son exécution très-débile. Ses tableaux, trop légèrement peints, se sont déjà presque évanouis sur leurs toiles trop vides, quand les œuvres des maîtres flamands du quinzième siècle ont conservé toute leur intensité et tout leur éclat. Le savoir-peindre n'est pas moins indispensable que le savoir-imaginer.

M. Breton, plus simple et plus vrai que Robert, n'est pas un praticien très-énergique. L'ensemble de ses figures est saisissant, et l'on se prend à rêver devant ses rêveuses ; mais, dans le détail, le dessin est imparfait. Ses *Sarcleuses* sont justes de mouvement, et il y a, au second plan à gauche, une gracieuse silhouette de femme debout ; seulement, il ne faut pas s'approcher et analyser le raccourci de ses bras croisés derrière le dos. Ce tableau, d'ailleurs charmant, appartient au comte Duchâtel.

Dans *le Soir*, une jeune paysanne, fatiguée du travail, s'est assise et pense. Pourquoi ne penserait-on pas une fois par jour dans les champs ? Son attitude, très-naïve pourtant, rappelle les tournures de l'école florentine. Dans *le Colza*, la figure de vanneuse, debout, de profil à gauche, est du plus grand style et vraiment superbe.

M. Breton est de ceux qui cherchent leur inspiration dans la nature et ne se laissent pas démoraliser par la mode.

M. Brion a trouvé en Alsace des types caractérisés; son *Benedicite* est un des bons tableaux de genre du Salon. Ces paysans debout, vieux et jeunes, qui écoutent et répètent mentalement la prière usitée avant le repas, sont très-sérieux, très-tranquilles, très-fermement dessinés, avec leurs têtes opiniâtres, leurs poses carrées, leurs costumes pittoresques.

La *Noce en Alsace* est un tableau plus grand, plus riche de composition et de couleur, car c'est un cortége en plein air, au milieu d'un village, avec char nuptial, compagnons à cheval et foule à pied. Un troisième tableau montre les noceurs à table. Le quatrième, qui convient moins au talent du peintre, représente le *Siége d'une ville* par les Romains, « avec balistes et catapultes. »

M. Bonvin aurait dû venir après Millet et Courbet, car il a certaines analogies avec l'un et l'autre. Il est maître aussi, dans son genre peu ambitieux. Il tient aussi des frères Lenain, de Chardin et des Hollandais. Ses dessins exposés à l'exhibition du boulevard peuvent figurer dans les collections les moins complaisantes. Au Salon, il n'a qu'un seul tableau: *Intérieur de cabaret*. Des ouvriers boivent, fument et *lisent*. Les personnages principaux ont environ un pied de haut, mais ils sont peints comme s'ils avaient la taille normale. Ils mettraient dans les poches de leurs blouses tous les aréopagistes de M. Gérôme, et la Phryné avec l'Aspasie par-dessus.

La couleur de M. Bonvin est sobre, juste et forte, sa

touche ample et grasse, son dessin bien attaché et bien accentué où il faut. Il a d'habitude un vif instinct du clair-obscur et de la transparence des ombres. Ici, le parti-pris de lumière n'est pas assez décisif. Le meilleur maître à étudier pour M. Bonvin serait Pieter de Hooch, qu'il connaît à peu près sans doute par les deux tableaux du Louvre. A sa place, j'irais faire un tour en Hollande et y regarder à loisir les chefs-d'œuvre de l'école du dix-septième siècle, depuis Brouwer et Ostade jusqu'à Jan Steen, — sans compter Rembrandt et toute la pléiade rembranesque.

Voici Daumier, un autre poëte populaire. En a-t-il fait des poëmes comiques sur les anciens et les modernes, sur les princes et les bohémiens ! Il est le pendant de Frédérick Lemaître au théâtre. Robert Macaire est leur fils à tous deux, bien qu'il soit censé avoir un autre père ; mais eux l'ont reconnu tout de suite comme leur enfant, sitôt qu'ils l'ont vu, et ils l'ont habillé, dressé, éduqué, patronné dans le dédale de la vie. A propos, il n'est pas encore mort ? pourquoi Daumier ne fait-il pas les funérailles du sublime aventurier ? C'est peut-être que Robert Macaire vit encore, sous d'autres déguisements.

Daumier a touché à tout dans sa longue carrière de dessinateur humoriste. Les magnifiques Grecs que son crayon improvisait pour le *Charivari* du lendemain ! M. Gérôme n'est que son élève, bien indigne. Et les magnifiques portraits que Daumier a gravés sur de simples pierres lithographiques ! M. Flandrin voudrait bien avoir autant de caractère et de profondeur ; mais il n'est que le caricaturiste de Daumier, et je ne crains pas de dire qu'il est plus mince et moins amusant.

Donc, puisqu'en un temps grave comme le nôtre il n'y a plus moyen de caricaturer les vivants et les morts, Daumier, qui était un grand peintre avec le crayon, s'est mis à peindre tout de bon sur des toiles avec de la couleur et des brosses. La tournure, l'expression, l'espèce de grandeur simple et originale qu'il avait dans ses dessins, la justesse de la mimique surtout, il a toujours ces qualités-là dans sa peinture.

Le seul petit tableau de lui qu'on voie au Salon représente une *Blanchisseuse*, qui remonte avec son enfant l'escalier d'un quai de Paris ; elle porte son panier de linge ; l'enfant porte le battoir. Tout le premier plan est dans l'ombre, et les figures font silhouette sur des maisons blanchâtres, qu'on aperçoit de l'autre côté de la Seine. Couleur vigoureuse et grand effet.

On dit que M. Eugène Fromentin a publié des livres de voyages, bien écrits et intéressants. Le peintre aussi, comme l'écrivain, a du style, de l'esprit et de la distinction. Son *Berger* des plateaux de la Kabylie, monté sur un cheval gris, est fier et vivace. Ses *Courriers* du pays des Ouled Nayls glissent lestement dans un paysage lestement exécuté.

C'est à la légèreté de la touche que tient surtout le charme des tableaux de M. Fromentin. On a toujours peine à regarder un travail pesamment accompli. M. Fromentin couvre sa toile d'un simple frottis dans les parties neutres, et il y brode ensuite quelques détails adroits, après avoir dessiné en relief le sujet principal. — Ses quatre autres tableaux sont également empruntés aux sites et aux mœurs de l'Algérie.

Naples maintenant. Les *Abruzziens à Naples*, *Jeunes*

filles des Abruzzes et les *Lazzaroni à Naples*, par M. François Reynaud, de Marseille, élève de M. Emile Loubon. Ces Abruzziens et ces lazzaroni ont une certaine beauté sauvage, du mouvement, de l'étrangeté. Les figures éclatent sur un ciel chaud et lumineux. M. Reynaud est coloriste et original, sans doute parce que la nature l'impressionne. Les élèves de l'école de Rome, au lieu de dessiner dans leur atelier des Hercules et des satyres, que ne vont-ils parcourir l'Italie, afin de reproduire le caractère et les accidents de ce pays incomparable!

Un autre jeune peintre du Midi, M. Ranvier, a intitulé un tableau : *les Vertus s'en vont*. Hélas! reviendront-elles? Si on les arrêtait dans leur fuite! Ces Vertus — théologales? elles sont trois, — s'éloignent à contre-cœur d'un monde qui les repousse. Elles marchent inséparables, sans faire trop d'embarras, et on les prendrait pour un groupe de trois femmes quelconques, qui s'en vont à l'aventure. Peu importe. Si la signification allégorique n'est pas claire au premier coup d'œil, la peinture n'en est pas moins recommandable par son style, son dessin et son effet.

M. Baron, M. Leleux, M. Hédouin, M. Haffner, sont de la génération qui commençait à se faire connaître il y a une quinzaine d'années. M. Baron a exposé un *Retour de chasse au château de Nointel;* M. Adolphe Leleux, trois de ses *bretonneries* habituelles: une *Noce*, un *Maréchal ferrant*, des *Joueurs de boule;* M. Armand Leleux, plusieurs petits intérieurs où la lumière est bien ménagée et l'effet très-juste; M. Hédouin, des *Colporteurs espagnols;* M. Haffner, des *Chevreuils chassés par des chiens*.

M. Couture date à peu près du même temps, mais il

s'est retiré des Salons, où d'ailleurs son école est représentée par des élèves nombreux et habiles, qui ne craignent pas d'affronter les grandes toiles. Témoin M. Puvis de Chavannes, avec ses allégories de la *Paix* et de la *Guerre*. M. Monginot, qui s'est formé aussi dans l'atelier de Couture, semble avoir adopté le genre purement décoratif. Son tableau intitulé la *Redevance* est un prétexte pour rassembler dans un même cadre des fruits et des fleurs en abondance, des animaux et des oiseaux, du gibier mort, tout un luxe d'objets éclatants et variés. Jordaens, Snyders, van Utrecht, Jan Fyt, Peter Boel et quelques autres Flamands sont les modèles de ces sortes de compositions, qui réjouissent la vue sans émouver les idées ni les sentiments. M. Monginot a de l'ampleur dans sa pratique, une couleur exubérante et harmonieuse ; considérés isolément, certains morceaux de cette grande peinture sont très-estimables ; mais l'effet est éparpillé aux quatre coins de la toile.

M. Eugène Beyer a le même défaut dans une grande scène de carnage empruntée à l'histoire du seizième siècle. Toutes les batailles du Salon sont consacrées à la glorification des armées contemporaines. M. Beyer est, je crois, le seul qui ait montré, au contraire, les désastres et les crimes de la guerre. Le duc Antoine de Lorraine fait massacrer par ses soldats des hommes, des femmes et des enfants, auxquels il avait permis de se retirer de la ville de Saverne, assiégée en 1525.

Terrible mêlée, peinte d'une brosse hardie, avec beaucoup de mouvement et de couleur ! Seulement, l'œil est fatigué et ébloui par des accents de lumière qui éclatent partout et détruisent l'unité de la composition.

Un élève de M. Eugène Delacroix, M. Léon Fauré, exagère aussi ses qualités de coloriste dans un tableau très-bien conçu et très-bien ordonné : *Jean Huss devant l'empereur Sigismond,* après sa condamnation par le concile de Constance.

Un jour que le peintre Louis David travaillait, en haut d'une échelle, à quelqu'un de ses grands tableaux d'histoire, il entendit murmurer en bas : — Il y a trop de bleu ! il y a trop de bleu ! Impatienté, il se retourne et abaisse son regard dans l'atelier. L'audacieux critique était un petit écolier qui se pencha vite sur son papier et fit semblant d'être très-appliqué à dessiner un nez d'après la bosse. David se mit à rire — et à glacer ses bleus trop vifs.

Dans le *Jean Huss* de M. Fauré, il y a trop de rouge ; en éteignant un peu ces rouges par des glacis, le tableau y gagnerait une simplicité tranquille. M. Fauré semble être d'ailleurs un peintre très-bien doué pour les compositions historiques.

On dirait que M. Bellet du Poisat tient aussi à l'école de M. Eugène Delacroix, dans certaines parties de son tableau intitulé les *Bellusires*, par exemple dans les lions et les tigres dressés contre les barreaux de leurs cages. D'après le livret cependant, M. Bellet du Poisat est élève de M. Hippolyte Flandrin, le plus terne et le plus triste des peintres contemporains.

Ces *Bellusires* prêtaient à une magnifique image. Supposez Rubens peignant les esclaves antiques qui apportent aux bêtes fauves du cirque une pâture saignante ! Dans le tableau de M. Bellet du Poisat, les figures des deux esclaves sont mesquines et rabougries. Il paraît que, précédemment, cet artiste avait « donné des

espérances » à la critique. Laissons à la critique ses espérances, — ses illusions?

Où se reconnaît vraiment l'école de M. Hippolyte Flandrin, c'est dans la peinture de M. Blaise Desgoffe, qui doit avoir aussi étudié M. Gérôme, et principalement le tableau où M. Gérôme a représenté *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte*. M. Blaise Desgoffe, parent, je suppose, de M. Alexandre Desgoffe, le paysagiste, a composé des tableaux avec des aiguières en métal, des vases, des statuettes, des armes et autres objets de curiosité.

Les Hollandais faisaient cela au dix-septième siècle, et ils ont élevé jusqu'aux hauteurs de l'art ces représentations de *nature morte*, comme on dit très-improprement. Ce qu'il y a d'admirable dans les de Heem et autres anciens peintres d'objets immobiles, c'est que chaque objet est exécuté selon sa matière et selon son essence, depuis la solidité des métaux ou la transparence des verreries, jusqu'au duvet des fruits et à la diaphanéité des fleurs.

Chez M. Desgoffe, tout est en même matière, assez analogue à la tôle vernie, qu'il s'agisse d'or ou d'argent, de jaspe ou de sardoine, de cristal ou de buis. Dans le tableau où domine la grande aiguière du seizième siècle, il y a même, au bas du groupe, un éventail en plumes qui sonneraient comme du fer-blanc si l'on toquait dessus. On assure néanmoins que ces marqueteries patientes, mais fausses et absolument antipathiques à l'art véritable, ont du succès auprès de certains amateurs.

Les Anglais ont leurs *préraphaélites* qui forment groupe à part dans l'école indigène. En Belgique,

M. Leys a pratiqué et pratique même encore une sorte d'archaïsme qui se mêle à un sentiment très-délicat de la nature, et il a été jugé digne de la grande médaille d'honneur à l'Exposition Universelle de 1855. On a admiré aussi, à la même exhibition, les singulières peintures de plusieurs préraphaélites anglais, et à l'exhibition de Manchester, en 1857, nous les avons vus dans tout leur éclat.

Le système n'est guère approuvable sans doute : ressusciter les procédés minutieux des artistes antérieurs à la Renaissance ! mais les résultats, il faut le reconnaître, sont souvent prodigieux, et ils ont même je ne sais quel attrait irrésistible. M. Millais, par exemple, appliquant cette exécution subtile à des sujets poétiquement conçus, à des formes élégantes, à une nature choisie, s'élève jusqu'à la beauté. Maniérisme à part, il ferait presque songer au délicieux Memlinc.

M. James Tissot, quoiqu'il n'ait d'anglais que le prénom, tente d'importer en France ce préraphaélitisme exotique, et l'accueil fait à ses quatre scènes de Faust n'est pas décourageant. Il y a beaucoup de finesse dans ces peintures assez montées de ton, un instinct d'élégance, et des effets étranges et naïfs à la fois, par exemple dans le *Faust au jardin* avec Marguerite. La *Procession de la Mort*, avec ses silhouettes bizarres, amuse aussi le public. Cette apparence de succès est dangereuse pour le jeune peintre. Ça ne tiendrait pas, et peut-être M. Tissot serait-il plus avisé de renoncer tout de suite à un système qui fausse les impressions en habituant à regarder la nature avec une espèce de lunette, pour en saisir les bagatelles imperceptibles à l'œil nu. Alors, de

son expérience passagère, il aurait peut-être la chance de conserver la précision du dessin et du modelé, la délicatesse des menus détails.

Hélas! nous n'avons encore signalé hors ligne que trois ou quatre peintres, et mentionné une douzaine d'artistes plus ou moins méritants, — et voici déjà que nous ne savons plus où donner de l'œil. On dit, à tout propos, que l'école actuelle est universellement habile dans le métier, que tout le monde sait peindre, et que, si l'inspiration, l'intelligence et la poésie manquent, la pratique du moins, dans l'école contemporaine, égale la pratique des grandes écoles d'autrefois. C'est là une erreur extrêmement complaisante.

Oui, l'idée, la conception et la conviction, le véritable amour de l'art manquent à nos artistes les plus vantés; mais, comme l'exécution est inséparable d'une impression vive et juste, ils sont même incapables de dessiner, de modeler et de mettre à l'effet les images insignifiantes qu'ils inventent péniblement pour flatter le mauvais goût d'un public ennuyé. Nous le verrons bien tout à l'heure, en analysant les productions aussi malhabiles que malsaines des peintres à la mode.

IV

La pratique des tableaux anciens rend très-difficile — trop difficile sans doute, — sur l'appréciation de la peinture moderne.

Cela tient à plusieurs causes très-simples : d'abord, ce qui reste des anciennes écoles est un choix de chefs-

d'œuvre, ou du moins d'œuvres recommandées par quelques qualités supérieures, par l'intérêt de sujets historiques ou poétiques, par la composition ou l'exécution. On dirait, en langue familière, que c'est le dessus du panier. Le tri a déjà été fait par une série de générations artistes, par la sympathie des collectionneurs et la controverse des critiques, et tout ce qui n'était pas digne d'être conservé a disparu.

La postérité est un pêcheur patient et opiniâtre, qui tend ses filets dans le profond de l'histoire, en retire les belles pièces et rejette le fretin à l'abîme.

Et puis, il est vrai de dire encore qu'à certaines époques, sous l'influence de certaines conditions qui ont enfanté les grandes écoles, l'inspiration était plus puissante, et que les procédés techniques, la pratique elle-même, étaient plus efficaces. Il y a des moments où toutes les productions d'une école sont excellentes, presque sans distinction, par exemple dans l'école vénitienne, depuis les Bellini jusqu'à Paolo Veronese.

Quand on s'est passionné pour les trésors d'art que nous ont légués les vieux maîtres, on reste assez froid devant la peinture contemporaine. Aussi ne voit-on guère que les amateurs de tableaux anciens mêlent dans leurs collections des tableaux modernes. Combien d'artistes d'aujourd'hui soutiendraient une comparaison, même la plus éloignée, avec les artistes des seizième et dix-septième siècles? Il y en a pourtant, une douzaine peut-être dans tout notre siècle, qui seront recueillis dans les grands filets de l'histoire et sauvés de l'oubli.

La critique est une sorte de pêche à la ligne, où il s'agit de choisir parmi ce qu'on prend. Ça mord bien

surtout dans les temps couverts et orageux comme le nôtre ; mais on ne retire guère au bout de l'hameçon que des ablettes plates et blêmes. Nous avons pourtant déjà pêché en eau trouble quelques grosses pièces curieuses, et du menu vivace. Courbet peut compter pour un requin. Que trouverons-nous maintenant à la pointe aiguë de la plume de fer ?

Il y a au Salon une espèce de peintres assez recherchés, que le Midi nous envoie par bandes, à des saisons périodiques. Ils viennent des bas-fonds de l'Italie ou de la Grèce. On les appelait *classiques* au commencement de ce siècle, et ils avaient alors encore une certaine force mâle. Aujourd'hui cette race est dégénérée et ne produit plus que du grotesque.

Quelle chute, des Grecs de David aux Grecs de M. Gérôme ! Rendez-nous David, Hennequin et Lethière ! David représentait, avec une conviction austère, *Léonidas aux Thermopyles ;* M. Gérôme offre aux demoiselles de Paris une poupée déshabillée devant de vieux satyres débraillés et lubriques, qui grimacent comme s'ils avaient pour la première fois devant les yeux une vraie femme nue.

Nous ne sommes pas plus capucin que Diderot, qui, à la fin, s'impatienta des indécences de l'école Pompadour et qui a écrit cette phrase aussi juste qu'originale : « Une femme nue n'est pas indécente, c'est une femme troussée *qui l'est.* » L'avocat grec qui trousse complétement la courtisane sa cliente, ce montreur de marionnettes, est d'un goût trop risqué. On vante M. Gérôme comme un savant archéologue de l'antiquité : il n'y a rien d'antique, ni surtout d'attique, dans cette vilaine

composition de la *Phryné*. Si la scène, telle que le peintre l'a traduite, s'était passée au temps de la décadence romaine, qui a certaines analogies avec la nôtre, elle serait acceptable peut-être. Mais, en Grèce, au quatrième siècle avant notre ère, c'est un contre-sens.

Les Grecs étaient affolés de la beauté plastique, et ils avaient l'habitude de voir, dans les jeux publics et partout, les modèles des Vénus, des déesses, des nymphes, que leurs sculpteurs et leurs peintres immortalisaient en marbre ou sur les lambris des monuments et des maisons privées. Tout est donc faux dans le tableau de M. Gérôme : le mouvement mélodramatique de l'avocat, l'attitude pudibonde de Phryné, les physionomies déréglées et ridicules des membres de l'aréopage. Il est vrai que la courtisane n'a pas de quoi être fière en montrant son torse mesquin et ses jambes ampoulées. Quant aux aréopagistes, on les prendrait pour une assemblée de vieux sociétaires de la confrérie qui occupe aujourd'hui les tribunaux criminels. Comme exécution, un dessin maigre, une couleur crue, point de clair-obscur.

Passons l'*Aspasie* couchée de son long sur Alcibiade, à côté d'un grand chien qui les regarde. Passons les *Augures*, qui rappellent les jouets chinois qu'on donne aux petits enfants. Après les anciens, un moderne, le plus grand artiste du Nord en ces derniers siècles : *Rembrandt*, « faisant mordre une planche à l'eau-forte. » Le peintre de *Phryné* ne saurait comprendre Rembrandt. Qu'il s'adresse au chevalier van der Werff ou au célèbre Balthazar Denner, ses inspirateurs et ses maîtres !

Tous les critiques avouent que les tableaux de M. Gérôme sont inconvenants au point de vue historique,

qu'ils blessent le goût le moins susceptible, et qu'ils sont très-faibles d'exécution. Mais ses défenseurs — il en a — se rejettent sur ses œuvres précédentes, telles que la *Mort de César* et les *Gladiateurs du cirque*. Nous avons vu récemment ce dernier tableau, que nous ne connaissions pas, et nous avons été bien étonné du succès factice qu'il obtint au Salon.

Une des merveilles de cette peinture plus que chinoise, est que l'on compte tous les fils de la tente suspendue au-dessus du cirque, jusqu'à l'extrémité des gradins où les figures assises sont grosses comme des mouches. Les prodiges de Denner ne vont pas si loin : il montre bien un poil sur un visage de grandeur naturelle, et par conséquent censé près du regard; mais peindre des ficelles en l'air, à un kilomètre, ça ne s'était jamais fait par le miniaturiste le plus audacieux.

Les imitateurs de M. Gérôme — si c'est lui qui a inventé ce résurrectionnisme caricatural de l'antiquité — sont très-nombreux au Salon, et nous n'avons pas relevé les noms de tous ceux qui peignent des intérieurs grecs, étrusques ou romains, des scènes païennes ou des sujets mythologiques. Il suffit de citer les plus applaudis par une certaine classe d'amateurs : M. Hamon, l'auteur du *Charlatan grec*, M. Gustave-Rodolphe Boulanger, l'auteur d'une *Répétition théâtrale* dans la maison romaine du prince Napoléon. On remarque encore du même M. Boulanger un terrible Hercule terrassé par la blonde Omphale.

Les faunes et les satyres ont naturellement du succès au milieu de cette renaissance païenne. M. Cabanel a peint son *Satyre enlevant une nymphe*, grand tableau

fort apprécié, et qui, d'ailleurs, vaut bien un tableau d'église ou de bataille; — M. Bouguereau, un *Faune embrassant une faunesse;* une grosse femme nue, ronde et molle, avec deux gros enfants dont l'un fronce les sourcils; deux autres enfants nus, intitulés le *Retour des champs;* plus une pastorale et un portrait.

Tous ces peintres sont accueillis avec sympathie par la critique, assez sceptique aujourd'hui, et qui ne sait plus à quels points solides se rattacher. D'idées lumineuses, il n'y en a guère dans les arts, pas plus que dans le monde social. L'art va où il peut, sans savoir où il va, ni même où il voudrait aller.

La critique a pourtant un mot qu'elle fait briller en l'air à tout propos, mais qui s'éteint sitôt qu'elle le retourne vers les œuvres d'art pour les éclairer : l'Idéal.

Qu'est-ce que l'idéal? est-il dans le sujet ou dans la manière de l'interpréter? S'il y a de l'idéal dans l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël, y en a-t-il dans la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt? Pourquoi un paysage de Poussin est-il plus idéal qu'un paysage de Ruisdael? Nous ne nous chargeons pas d'être le sphinx de ces mystères de l'esthétique.

Si une intention symbolique constitue l'idéal, il suffira au plus simple naturaliste d'intituler une figure de femme qui dort : *le Sommeil*. Et là-dessus les critiques pourront se livrer aux plus ingénieuses spéculations : « La mort c'est le sommeil... c'est le réveil peut-être! etc. » Absolument comme le beau groupe de bergers près d'un tombeau antique, dans l'*Arcadie* du Poussin, provoque de graves pensées sur « l'instabilité du bonheur et la brièveté de la vie. »

Tout le monde peut s'exercer à ces amusements philosophiques devant un Fumeur de Brouwer, aussi bien qu'en contemplant une Muse des Carrache. Un Fumeur, quelle allégorie profonde! Hélas! tout s'évapore comme fumée! La vie est courte, le bonheur est fugitif et la vertu seule est enviable. Nous voilà revenus à l'*Arcadie* du Poussin — avec un personnage de cabaret!

En conscience, l'art n'est pas si malin que la critique. Le véritable artiste a plus d'ingénuité : il se contente de représenter ce qu'il voit et d'exprimer ce qu'il sent, — deux termes inséparables de toute création vraiment artiste. C'est le moi et le non-moi de la philosophie, pratiqués naïvement et irrésistiblement : une forme réelle empruntée au monde extérieur, et animée par le sentiment qu'elle inspire à l'homme intérieur. La nature et l'humanité sont à la fois et indissolublement l'objet et le sujet de tous les arts, aussi bien que de la science et de l'industrie. L'art montre les phénomènes de la vie universelle, la science les explique, l'industrie les accommode aux besoins de l'homme. L'art propose, la science expose, l'industrie dispose.

Idéal à part, on ne devine pas pourquoi des artistes comme M. Cabanel peignent des hybrides à pied fourchu, au lieu de peindre des hommes. Je sais bien que le Corrége a fait son *Antiope* avec un satyre qui la contemple, et que c'est un chef-d'œuvre. Mais nous ne sommes plus au seizième siècle, qui cherchait à se débarrasser des diables catholiques en évoquant les monstres d'une autre mythologie. Revenons à la nature : elle est moins trompeuse que les mythologies, religions et systèmes quelconques.

M. Baudry s'est formé à Rome, comme la plupart des artistes en faveur auprès des critiques et des gens de bon ton. Il a peint aussi des Vénus, des Cupidon, des Fortune et des Vestales. Cette fois, il a risqué un tableau historique : le *Meurtre de Marat* par Charlotte Corday. — Empressons-nous d'aller revoir le *Marat* de David !

Pour représenter Charlotte Corday au moment où elle vient de tuer Marat, il faudrait la prendre à son point de vue de fanatisme héroïque, ou au point de vue plus général de la morale universelle. Il n'y a rien de tout cela dans la composition de M. Baudry. Une petite femme plaquée contre un mur en carton ; ni perspective, ni espace. La baignoire ne saurait tenir dans cette pièce, qui n'a pas un mètre de profondeur. Absence de clair-obscur, de couleur, de dessin, non moins que de caractère et d'effet.

Près de la *Charlotte Corday*, sont deux esquisses de décorations : *Cybèle* et *Amphitrite*, accompagnées de petits génies. Réminiscences italiennes. Puis, cinq portraits, — des chefs-d'œuvre, au jugement de critiques bien placés, — les portraits de M. Guizot, de M. Charles Dupin, de Mlle Madeleine Brohan, d'un jeune marquis et d'un petit garçon en saint Jean. Nous ne savons plus que dire, puisque ces tristes plâtrages ont été comparés de bonne foi aux peintures des grands portraitistes.

L'estime qu'on fait de certains tableaux de l'exposition, le prix qu'on en donne, c'est à confondre les connaisseurs habitués aux anciens maîtres ! Qui croirait qu'on a acheté *vingt-cinq mille francs*, pour la loterie, un tableau de M. Vetter, représentant Bernard Palissy près de son fourneau de faïencier ! Chacun peut examiner ce ta-

bleau, en haut du grand escalier, à côté de la porte d'entrée du salon central. Pourquoi 25,000 francs? le prix d'un Rubens ou d'un Rembrandt! Pour 25,000 francs, M. Louis Viardot a rapporté de la vente van den Schrieck, de Louvain, un Adrien Ostade exquis, un Ruisdael superbe et un fin Teniers. Pour 25,000 francs, on aurait cinquante tableaux de maîtres consacrés, et dont les œuvres ornent les musées. Quelle disproportion étonnante et inexplicable entre le prix des productions contemporaines, même très-vulgaires, et le prix des œuvres, même excellentes, que le passé nous a transmises! Il est vrai que la plupart de ces tableaux, payés des sommes folles aujourd'hui, retomberont promptement à leur *valeur* réelle. On a pour 500 francs dans les ventes publiques un tableau de maître secondaire, des écoles flamande ou hollandaise, et souvent pour 50 francs une peinture originale, de l'école italienne. Combien vaudra ce *Bernard Palissy* dans cinquante ans, au cours de la bourse des tableaux?

Le plus cher de tous les peintres vivants, c'est sans doute M. Meissonier, à moins que ce ne soit Mlle Rosa Bonheur, dont les œuvres sont exportées en Angleterre, et casées dans les plus riches galeries de la *nobility* anglaise. Meissonier a un incontestable talent, qui n'égale pas pourtant celui des Hollandais du dix-septième siècle, ses modèles. Il a de l'adresse et du goût. Il sait donner à ses petits personnages la mimique et la physionomie qui leur conviennent. Il a dans son exécution certaines qualités rares, la délicatesse du pinceau sans maigreur, la légèreté du ton dans les demi-teintes. Quelques-unes de ses œuvres se tiendraient à côté de Slingelandt ou

même de Frans Mieris, sinon à côté de Terburg et de Metsu, de Pieter de Hooch et de van der Meer de Delft.

Les tableaux qu'il a exposés au Salon ne comptent pas parmi ses meilleurs. Le principal est intitulé : *le Peintre,* quatre petits personnages dans un atelier du dix-huitième siècle. Le petit *Musicien,* debout, est plus sec et d'une couleur peu harmonieuse. Dans le *Maréchal ferrant*, ce sont des figures microscopiques, en plein air. Le portrait de M. Louis Fould, en robe de chambre, au milieu de sa galerie d'objets d'art, est malheureux, mollement dessiné et vulgaire. Mais le portrait de Mme H. T. est extrêmement fin de ton, simplement posé et d'une expression très-distinguée.

On attend toujours avec curiosité le tableau porté au catalogue sous le titre : *l'Empereur à Solferino.* Qu'est-ce que ce peut être? un épisode de bataille? un portrait sans doute, ou une conférence d'état-major. Espérons que M. Meissonier ne se sera point hasardé parmi les combattants, au milieu des morts et des blessés.

On ne réussit guère d'ailleurs dans ces peintures commandées en l'honneur des personnages officiels. M. Landelle le prouve dans la *Visite de l'empereur et de l'impératrice à la manufacture de glaces de Saint-Gobain et Chauny*, où l'on voit l'impératrice étamant une glace ; M. Charles-Louis Muller, dans le tableau représentant *Mme Lætitia contemplant le portrait de Napoléon Ier.* Ces deux petites compositions sentimentales ont le privilége d'être exposées dans le salon central, parmi les portraits des hauts dignitaires de l'empire et les scènes militaires, qui n'ont pas porté bonheur non plus aux peintres officiels.

A quoi tient donc cette médiocrité des œuvres de tout genre au Salon de 1861, — sauf quelques rares exceptions ? Tous les sujets cependant sont bons pour les vrais peintres, les scènes d'apparat aussi bien que les scènes familières, les batailles aussi bien que des pastorales, les portraits de figures quelconques aussi bien que ceux des hommes de génie. Rembrandt a fait des chefs-d'œuvre avec les premières têtes venues, d'un marchand juif ou d'un marin hollandais. Raphaël, Jules Romain, Salvator, Velazquez et Rubens n'ont-ils pas peint des batailles superbes?

La vie princière aussi n'a jamais manqué de splendides interprètes, et même c'est elle qui a toujours occupé le plus les artistes du passé, avec la glorification des croyances religieuses. Les monarques et les papes, les princes et les prêtres, les cours et les églises, les fêtes seigneuriales et les cérémonies du culte, ont été le thème presque exclusif de toutes les écoles, sauf de l'école hollandaise, un peu de l'école flamande et allemande. Comment donc l'art actuel est-il devenu impuissant à reproduire les sujets religieux, les exploits guerriers, les faits et gestes, et même les portraits des personnages qui dominent les nations ? Il faut qu'il y ait quelque chose de changé dans l'esprit moderne, une métamorphose des sentiments auxquels l'art s'inspire, je ne sais quoi de neuf, qui détache les artistes de leurs anciennes tendances et qui les forcera, malgré eux, à chercher ailleurs les idées et les formes d'un art plus compréhensif, et à la fois plus naturel.

V

Ce serait une fameuse occasion pour juger l'époque et les contemporains, que ce rassemblement de portraits de tous les hauts personnages de la France, et même de l'Europe : pape, empereurs et rois, princes et princesses, ministres et ambassadeurs, maréchaux et amiraux, sénateurs et députés, financiers et journalistes, grandes dames et courtisanes, toute l'aristocratie du gouvernement, de la richesse et du hasard! Mais... mais la phrénologie et la physiognomonie n'oseraient pas se risquer dans la politique, la religion, la diplomatie, l'armée, l'administration, la Bourse, la presse, — tâter la tête de ce qu'on appelle en général l'Autorité, analyser ses traits caractéristiques, interpréter son front et son regard, son nez et sa bouche, son menton et son encolure, ses mains et ses pieds, ses attitudes et ses gestes : en un mot, lui dire la bonne — ou mauvaise — aventure.

L'appréciation du personnage peint par l'artiste est pourtant nécessaire, lorsqu'on étudie les qualités d'un portrait. Bien comprendre son homme est la première qualité du portraitiste ; bien peindre ne vient même qu'après.

Quel homme est-ce, que celui-ci? que cet autre? Quelles furent ses facultés distinctives, ses vertus ou ses vices?

Voilà ce qui intéresse d'abord dans un portrait quel-

conque; voilà ce qu'on admire dans les portraits des anciens maîtres : le caractère du modèle.

Ce n'est pas facile de montrer à la surface d'une tête peinte tout ce qu'il y a au fond d'un homme.

Les grands portraitistes ont eu à la fois cette pénétration spirituelle et la puissance du praticien. Il est même remarquable que les portraitistes les plus célèbres sont précisément les premiers peintres de toutes les écoles : Léonard et Raphaël, Titien et Tintoret, Holbein, Velazquez, Rubens et van Dyck, Rembrandt.

Comme le dix-neuvième siècle n'a guère eu de vrais peintres, aussi n'a-t-il pas eu de portraitistes bien notables. David, Gros, Gérard, même Prud'hon, n'eurent point la profondeur du Vinci et de Holbein, l'éclat du Titien et de Rubens, l'élégance de Velazquez et de van Dyck, l'originalité expressive de Rembrandt. Le portrait de M. Guizot, par Paul Delaroche, ceux de Lamennais et de Henri Martin, par Ary Scheffer, sont précieux, non pas absolument à titre de peinture. On cite quelques portraits de M. Ingres ; nous doutons que la postérité admire beaucoup le Cherubini avec sa muse grecque, — s'il en reste ; car ces tableaux, maigrement exécutés, se fendillent, tombent en écailles, et déjà sont à moitié détruits.

Notre époque sera bien pauvre en portraits historiques. Il n'y a de Balzac qu'un portrait, par M. Louis Boulanger ; de George Sand qu'un portrait, par M. Charpentier. La photographie y suppléera-t-elle? Encore son application ne date que du milieu de notre siècle.

Pour les monarques et princes de toute dynastie, ils ont eu leur compte à peu près, — non pas toutefois en

monnaie de van Dyck. Il ne manque pas de portraits de Napoléon Ier, de Louis XVIII, de Charles X, de Louis-Philippe, ni de leurs dauphins. Aujourd'hui, comme jadis, abondent toujours ces images souveraines, et nous avons au Salon tous les descendants, alliés et rejetons de la famille napoléonienne présentement régnante.

Le portrait de l'impératrice, par M. Winterhalter, est isolé sur un chevalet; il est en buste, de profil, dessiné finement, comme à l'intention d'une médaille. C'est joli, délicat, inconsistant, à peu près dans la valeur d'un pastel de M. Vidal. L'empereur et le prince impérial ont aussi leurs portraits par des peintres dont nous n'avons pas retenu les noms.

Le portrait de la princesse Mathilde, par M. Dubufe fils, est un tableau « d'apparat. » Excessive recherche de noblesse, de tournure et de costume. La figure est entière, debout, de grandeur naturelle. — La princesse Clotilde, par M. Hébert, est de face, en simple robe blanche, sur un fond cotonneux qui est censé le ciel. — La princesse Mathilde a l'air d'une reine de théâtre; la princesse Clotilde, d'un fantôme.

Ces portraits de princesses sont fort admirés, néanmoins, comme il convient en un pays monarchique et galant. Mais de tous les portraits destinés à illustrer le règne, le plus vanté est celui du prince Napoléon-Jérôme, par M. Hippolyte Flandrin; peinture très-faible.

Son beau-père, le roi d'Italie, n'a pas eu non plus le bonheur de tomber sur un peintre digne de la postérité. Seul, parmi ces figures supérieures au vulgaire, l'empereur du Brésil a eu de la chance : il a été peint par M. Biard! Le pape aussi, cependant, a rencontré un ma-

gicien, M. Hardtmuth, de Vienne, qui l'a éclairé d'une lumière vraiment surnaturelle. On voit le jour à travers la forme périssable du représentant de la spiritualité. Quant au roi Léopold, de Belgique, il n'a pas eu besoin, comme le pape, l'empereur du Brésil et le roi d'Italie, d'aller chercher des peintres étrangers ; il a trouvé dans sa bonne ville de Gand un artiste sérieux et sincère, M. L. de Winne, qui a fait de lui, pour le comte de Flandre, un portrait tranquille, sobre, harmonieux et très-ressemblant.

Tête à tête avec les souverains et les princes figurent encore, dans la grande salle du milieu : le maréchal Canrobert, le maréchal Regnauld de Saint-Jean-d'Angély, le maréchal Niel, le général Espinasse, le général Çamou, le ministre de l'agriculture, du commerce et des travaux publics, par M. Cabanel, le préfet de police, et un nouveau personnage, considérable sans doute, puis qu'il est peint par M. Hippolyte Flandrin, et que le tableau a été admis à l'exposition, lorsqu'on l'a remaniée au commencement de juin. Ce personnage, vu à mi-corps, est assis de travers sur un fauteuil à dossier de maroquin rouge ; il a une petite tête ronde, le front pas haut, de grosses mains, un habit en drap fin, bien brossé, de ce ton bleu douteux, mélangé de gris, qu'affectionne M. Flandrin.

M. Hippolyte Flandrin est aussi l'auteur du portrait de M. le comte Duchâtel, qui n'a pas le privilége d'être exhibé dans le salon central. Nous avons déjà mentionné le portrait d'un autre ministre de Louis-Philippe, M. Guizot, par M. Baudry. Nous avons encore deux portraits du maréchal Soult, l'un par M. Rouget, élève de Louis

David, et médaillé dès l'année 1814; l'autre par M. Court, élève de Gros, et premier grand prix de Rome, en 1821.

En académiciens, M. Empis, par M. Edouard Brongniart; en journalistes, M. Havin et Théophile Gautier, par M. Bonnegrâce; en philosophes, Proudhon, par M. Bourson, de Bruxelles. En illustrations étrangères, M. le comte Raczynski, ancien ambassadeur de Prusse, par M. Oscar Begas, de Berlin; Richard Cobden, par M. Fagnani, de Naples, qui a exposé aussi un triste portrait de Garibaldi; quantité de seigneurs et de gentilshommes du Nord, parmi lesquels un comte russe, fermement peint en plein air, sur un fond de ciel, par M. Gigoux.

Après cela mettez trois cents portraits de MM. A. B. Z., sur lesquels la critique n'aurait rien à dire que des banalités, et autant de portraits de femme, dont quelques-uns, du moins, ont une certaine élégance frivole et maniérée.

Prenons d'abord les noms célèbres. M. Désiré Philippe n'a pas réussi à traduire la tête intelligente et inspirée de Mme Pauline Viardot, dans le rôle d'Orphée. Mais c'est le portrait de Rachel, qu'il faut voir! Est-ce que cette œuvre de M. Gérôme serait destinée au foyer de la Comédie-Française? Qui jamais reconnaîtrait dans cette sorte d'Hermès accoté contre une colonne la tragédienne vivace et originale qui a remué toute une génération! Le beau portrait cependant qu'il y avait à faire de Rachel, que les sculpteurs et les peintres allaient admirer au théâtre pour la correction de ses poses, la sobre justesse de sa mimique, l'expression à la fois passionnée et con-

tenue de sa physionomie ! Quel rare modèle pour un dessinateur, que cette figure svelte et fine, dont le galbe paraissait se ciseler sur le vide ! Benvenuto en eût fait une statuette exquise. Parmi les anciens peintres, c'était peut-être le Parmesan qui eût compris et exprimé cette structure nerveuse, un peu grêle dans son élégance, énergique comme un ressort d'acier. Rachel avait quelque chose de la panthère, avec ses attaches serrées, ses formes élastiques, et du feu sombre au fond de l'œil.

Une autre actrice de la Comédie-Française, Mlle Emma Fleury, a choisi pour son peintre un élève de M. Ingres, M. Amaury Duval. Elle est vue de profil, en buste, sur un fond clair. C'est un des portraits les mieux dessinés du Salon.

M. Cabanel, aussi, a dessiné avec beaucoup de distinction le portrait de Mme Isaac Pereire. Insigne rareté que la simple exactitude du dessin dans l'école actuelle ! Regardez les bras de Mlle Madeleine Brohan dans le portrait de M. Baudry, ou les genoux de la Phryné ! Au scrupule du dessin linéaire, M. Cabanel joint aussi la préoccupation du dessin intérieur, du modelé, sans lequel les lignes les plus pures ne sauraient décider la forme. Le portrait de Mme Pereire a, de plus, une physionomie caractérisée, parfaitement individuelle, et qui ne ressemble pas à tout le monde, comme il arrive à la plupart des belles dames stéréotypées par les peintres à la mode. Les portraits de M. Dubufe et de ses émules ne se différencient guère entre eux que par la couleur de la robe ou de l'écharpe, du ruban posé dans les cheveux ou des pierreries du collier.

Je sais bien que souvent les personnes d'une même

époque ont un certain type commun, une ressemblance superficielle, — les femmes surtout, bien plus que les hommes, qui s'individualisent davantage aux hasards de la vie. En se promenant à Versailles, dans les galeries de portraits du dix-huitième siècle, on peut remarquer que toutes les femmes de l'époque Pompadour ont un même air, une même physionomie et presque des traits analogues. Chez Nattier et chez plusieurs autres peintres, cette uniformité est frappante. Pour ma part, je n'ai jamais su distinguer les unes des autres toutes les charmantes femmes peintes par Nattier, notamment les filles de Louis XV.

Les mœurs, les usages, les manières, les préjugés impriment un même tour physique aux individus groupés dans un même milieu, adonnés aux mêmes exercices ou aux mêmes distractions. Il faut compter aussi l'influence de la mode, qui dénature l'originalité personnelle, efface les particularités et les traits excentriques, use les angles où il y en avait, effile des pointes où il n'y en avait pas, creuse les formes en un endroit, les arrondit où il faut, éteint ou ravive les couleurs, blanchit la peau, noircit les cheveux, à moins qu'elle ne les blondisse ou ne les poudre d'or et d'argent, garrotte les épaules, gonfle les coudes, allonge les doigts, étrécit les pieds, serre la taille, la descend jusqu'au nombril ou la remonte jusque sous les aisselles et, une fois le mannequin refait du haut en bas, l'emprisonne dans un fourreau, un panier, une cage, et le revêt des mêmes étoffes, taillées sur les mêmes patrons.

Cela s'est vu de tout temps, mais surtout dans les époques de décadence. Au seizième siècle, malgré les

modes, toutes les classes avaient du caractère, et l'individualité se conservait à cause des grandes choses qui se faisaient presque par tout le monde, dans l'action aussi bien que dans les sciences et dans les arts. Quels types que Christophe Colomb, Galilée, Gutenberg, Luther, Erasme, Rabelais ; que Michel-Ange, le Vinci, Raphaël, Titien, Albrecht Dürer; que Jules II, Charles-Quint, François Ier, Henri VIII ! Plus tard, en Hollande par exception, quels types que Guillaume le Taciturne, l'amiral de Ruijter et Rembrandt ! La foule elle-même, en ces époques d'orages et de renouvellements, n'est point banale; chacun, se sentant vivre pour son compte, accuse franchement son idée, son caractère, son allure et jusqu'à son costume. Quand chacun *fait à sa mode*, le moment est pittoresque et les grands artistes apparaissent. Vous voyez bien que sous Louis XIV et sous Napoléon Ier, la France n'a pas eu de grands peintres, et que Poussin s'en alla de l'autre côté des Alpes, cédant la place aux Mignard et aux Lebrun.

D'un bon portrait, on se rappelle toujours le personnage : on le connaît, même quand on ne l'a vu qu'en peinture. Est-ce que nous ne connaissons pas la Joconde, le petit Rêveur attribué à Raphaël, l'Homme au gant, du Titien, le Charles Ier, de van Dyck, aussi bien que les personnes de notre familiarité intime ? Essayez de vous rappeler les belles dames exposées au Salon, si vous n'en avez pas vu les modèles vivants. C'est une expérience décisive pour apprécier la compréhension et le talent des portraitistes.

Il y a par exemple, au Salon, dix portraits de M. Court, outre son portrait du maréchal Soult, — six dames et

quatre messieurs! Je les ai regardés plusieurs fois, par devoir et par conscience, aussi à cause de l'ancienne réputation du peintre dont on voit au Luxembourg la *Mort de César*. Je ne me rappelle plus rien ni des figures ni des tournures, mais seulement une paire de longues bottes luisantes, lesquelles, probablement, servent de base à un sportsman en costume d'écuyer ou de chasseur, et qui ont un pied si mignon, que celui de Cendrillon n'y entrerait point.

Des portraits de M. Dubufe, — il en a quatre, sans compter celui de la princesse Mathilde, — je ne me rappelle rien du tout, si ce n'est que de très-beaux types ont dû poser devant lui, et, en effet, le catalogue donne les noms de la duchesse de Medina-Cœli, de la marquise de Galiffet, de la princesse Ghika et d'une Anglaise, Mme William Smyth.

Des deux portraits de M. Chaplin, je me rappelle qu'il s'agit aussi de jeunes femmes très-séduisantes, qu'elles ont des robes plus blanches que neige, et que l'une a des cheveux plus noirs que corbeau. C'est quelque chose.

Avec M. Hébert, c'est encore mieux : de son portrait de Mme C..., on emporte une impression vague, à défaut du souvenir de formes réelles, — je ne sais quel sentiment de malaise fantastique, qui tient sans doute à la nature de son talent plutôt qu'à la nature de son modèle. M. Hébert a trop de poésie, comme M. Chaplin trop d'éclat, M. Dubufe trop de magnificence, M. Flandrin trop de gravité; M. Hébert est trop bleuté, M. Chaplin, trop lustré, M. Dubufe trop bariolé, M. Flandrin trop étiolé.

N'avons-nous point parlé de Mme Henriette Browne, élève de M. Chaplin? Elle a un portrait de *Femme d'Eleusis*, dont la physionomie est charmante. Comme son maître, elle abuse trop des blancs, sous prétexte de lumière. La nature ne met jamais blanc partout. On peut même dire qu'il n'y a point de blanc pur dans la nature, pas plus que de noir pur. Car toute teinte est modifiée par le reflet des objets ambiants. Toute lumière, même la plus franche, a une infinitésime atteinte d'ombre; toute ombre, une atteinte de rayon. Toute couleur est brisée dans son unité par le mystérieux combat qui, sans cesse, agite l'air. La science du coloris n'est que la science des sympathies et des antipathies de chaque ton avec tous les autres. La palette des grands coloristes est infinie.

Une autre femme, Mme Frédérique O'Connell, Allemande de naissance, a un talent plus viril que nos peintres fashionables. On sent qu'elle a pratiqué les vieux maîtres, même un peu trop, car sa peinture a un certain air de pastiche. Elle a fait des eaux-fortes qu'on attribuerait presque à des Flamands du dix-septième siècle. Van Dyck paraît être surtout son peintre d'affection. Dans son portrait de Mlle de L..., le dessin n'est pas assez serré aux contours des mains et des bras, mais la tête, le cou, la poitrine, sont fermement modelés par une touche juste et hardie, par une pâte solide et d'un beau ton.

Je suppose que Mme O'Connell doit faire de vaillantes études d'après nature, quand elle y va naïvement, et sans se préoccuper du style et des procédés de nos devanciers.

C'est là un écueil pour les artistes, que cette imitation, même indirecte, des maîtres d'autrefois. Quand on s'y est abandonné quelque temps, comme à un fortifiant exercice, il est parfois difficile de rattraper son individualité propre.

L'homme qui a fait les plus curieux prodiges en ce genre, c'est peut-être Turner, l'Anglais. Pendant nombre d'années, ressuscitant pour ainsi dire en lui-même l'âme de quelque maître supérieur, tantôt Claude Lorrain, tantôt Aalbert Cuijp, ou Jacob van Ruisdael, ou Willem van de Velde, il s'en allait devant la nature, la contemplait avec les yeux du peintre qu'il portait intérieurement ce jour-là, et, d'après un site d'Angleterre, sous le climat anglais, avec une image vraiment anglaise, il produisait un Claude, un Cuijp, un van de Velde, un Ruisdael : marine avec un brillant coucher de soleil, canal avec des embarcations, intérieur de forêt ou campagne agreste. De tout cela, il se fit pourtant une manière, à la fin, une manière poétique et grandiose, et même si originale, qu'il est mort fou.

Quelques peintres actuels ont un peu le système de Turner. Sans copier du tout un ancien maître, en travaillant d'après nature, ils le reproduisent et le pastichent indirectement, peignant une tête de Française du dix-neuvième siècle avec les brosses et la palette des Vénitiens de la Renaissance, ou des Espagnols du temps de Philippe IV, ou des Flamands du temps de Rubens.

Tel est, par exemple, M. Ricard, qui fait un Titien avec le premier bohême venu, un Murillo avec un gamin de Paris, un van Dyck avec une lorette. Il a du

talent, de la couleur, de l'effet, et l'on regrette qu'il n'ait rien au Salon.

Tel est encore M. Hofer, qui a pris dans l'atelier de Couture une belle exécution, et qui s'en sert dans un style préconçu, auquel se mêle parfois une heureuse spontanéité. Il a au Salon deux portraits et plusieurs têtes d'études, largement peintes. Assurément, la tradition est un élément fondamental de l'éducation dans les arts, mais il faut qu'elle se combine avec l'étude persistante de la nature, et que toutes deux soient dominées et absorbées par le sentiment original de l'artiste.

VI

Promenons-nous, — au hasard. Nous nous arrêterons devant les sujets qui intéressent ou qui amusent; nous nous reposerons surtout près des arbres ou au bord de l'eau, s'il y a des sites qui nous plaisent. Par ce temps incertain, — incertain de l'orage, de la pluie ou du soleil, — incertain des idées et des sentiments, de la philosophie et de la morale, de la littérature et des arts, de la signification de l'histoire, comme des tendances de la vie présente, — la nature et le paysage ont beaucoup d'attrait. Puisque tout Paris est à la campagne, allons-y, — en peinture.

Qu'il fait bon dans la forêt de Fontainebleau ! C'est un des plus beaux endroits de la France. C'est là que Decamps, Diaz, Rousseau et nos meilleurs paysagistes ont trouvé leur inspiration. Cette année, Rousseau y a en-

core pris un chêne et l'a emporté. L'arbre n'y serait-il plus, puisque le voilà? mais si, il y est encore : j'ai été y voir. Quand les bûcherons s'attaquent à un arbre, ils le déracinent, le renversent, le dépouillent, le hachent en morceaux, et, finalement, le détruisent. Au contraire, les peintres le replantent — en effigie, et d'un arbre ils en font deux.

Le chêne de Rousseau est planté entre des blocs de rochers recouverts de mousse. Sous ses puissantes ramures l'ombre règne, et l'on n'aperçoit qu'un petit coin de ciel à l'horizon.

Avec Corot, nous quittons le paysage réel pour errer dans un autre monde fort indécis. La vapeur couvre la terre. On ne sait trop où l'on est, et on ne sait point où l'on va. L'œuvre de Corot est peut-être poétique, mais il n'est pas varié. Ses cinq paysages du Salon se ressemblent, et ressemblent à tous ceux qu'il a peints précédemment.

Corot se distingue par une douce placidité, Paul Huet par l'intempérance de son exécution. Ça va bien d'ailleurs aux effets qu'il affectionne. On ne saurait peindre la furie d'une inondation avec la brosse maigre et pâle de M. Paul Flandrin.

Un des plus forts parmi les paysagistes du Salon est M. de Knyff, qui s'est formé sur Troyon et les autres maîtres français, bien qu'il soit élève de M. Calame. Il a presque l'ampleur de Troyon, la solidité de Jules Dupré, le caprice de Rousseau. Sa *Gravière abandonnée* doit aller au Musée de Bruxelles ; sa vue des bords du *Ruppel* y ferait mieux encore.

Avec M. Belly et M. de Tournemine, tournons vers

l'Orient. M. de Tournemine est très-fin, M. Belly très-vigoureux. La forêt de M. Belly, où M. de Balleroy fait courir ses chiens de chasse, est une vaillante peinture de décoration, sans avoir la grandeur de la forêt de Courbet, où combattent les cerfs amoureux. Dans ses vues d'Egypte, M. Belly est plus serré, très-juste de ton, étant donnée la gamme rousse du paysage oriental. Il a même fait un excellent portrait de femme, en buste, de grandeur naturelle, avec un corsage jaune, d'une superbe couleur.

M. Ziem nous ramène à Venise, M. Imer en Provence. On ne dit pas qui est le maître de M. Imer ; c'est peut-être qu'il a une maîtresse : la nature. Au premier aspect, son *Pont du Gard* est un peu effrayant, avec sa lumière crue et ses reflets singuliers ; mais il est possible que la couleur du temps soit ainsi, à certaines heures du jour, « sous le beau ciel de la Provence ; » car, dans ses deux autres peintures, la *Lisière de bois* et l'*Étang de Soumabre*, M. Imer se montre coloriste harmonieux.

M. Chintreuil a de la poésie, M. C.-J. Mercier de la naïveté, M. Harpignies de l'élégance, M. L.-F. Thomas une certaine étrangeté, M. Wacquez de l'abondance, M. Hugues Martin de l'effet.

Les paysagistes étrangers rivalisent avec les Français. Nous venons de citer M. de Knyff, qui est Belge, et qui cependant tient à l'école française par son style et sa pratique. D'autres s'en distinguent par des qualités particulières. Tels M. Springer, d'Amsterdam, dans ses Intérieurs de villes hollandaises ; M. Meyer, de La Haye, dans ses marines ; MM. André et Oswald Achenbach, de Dusseldorf ; l'un qui a peint, pour le musée de Kœnigs-

berg, la *Plage de Scheveningen* en Hollande ; l'autre, un *Convoi funèbre* à Palestrina, près Rome.

Comme peintres d'animaux dans le paysage, la France compte Troyon, qui n'a pas son égal pour les bœufs et les chiens ; — Courbet, le maître des cerfs et des chevreuils, des renards et des animaux sauvages ; — Jacque, qui possède son mouton, le coq et la poule, et qu'on a surnommé, de plus, le *Raphaël des cochons :* le premier mot fait passer le second ; — Mlle Rosa Bonheur, dont l'Angleterre estime les chevaux et les bœufs ; — M. Brascassat, qui eut autrefois une grande réputation, et dont les œuvres sont répandues dans les galeries.

Troyon, Mlle Rosa Bonheur et M. Brascassat n'ont point exposé. Mlle Rosa n'est représentée que par son frère, M. Auguste Bonheur, qui cherche à l'imiter ; M. Troyon, par un de ses bons élèves, M. Émile van Marcke, de Sèvres.

M. Jacque a plusieurs troupeaux de moutons au milieu de paysages assez faibles. M. de Balleroy a d'autres meutes que celle qu'il a lancée dans le bois de M. Belly. M. Jadin aussi a des chiens de chasse ou des chiens de giron, qui se recommandent seulement par l'étiquette impériale de leurs colliers.

Ici encore, les peintres étrangers soutiennent honorablement la concurrence avec l'école française. Je ne parle pas de M. Verboekhoven et de ses moutons ; mais, parmi les Belges, il y a quelques jeunes artistes qui peignent bien les grands troupeaux, M. de Cock, par exemple, et M. Alfred Verwée, et M. von Thoren, qui peint bien les chevaux. Le grand maître des chevaux, cependant, est M. Schmitson, de Berlin.

Les deux tableaux de M. Schmitson peuvent passer pour des chefs-d'œuvre au milieu d'une exhibition si déplorablement insignifiante. Ses *Chevaux à l'abreuvoir* ont une rare vigueur de ton, et le paysage est franc et superbe. Géricault ne charpentait pas mieux ses gros chevaux d'attelage. Je préfère encore à l'*Abreuvoir* les *Chevaux tartares de la Crimée*, pendant une tourmente de neige. Ils sont groupés en un tas qui offre des bigarrures étranges au milieu de la rafale, précipitant à l'entour des avalanches neigeuses : les uns ont des mines effarées et des poses excentriques ; les autres ont cette résignation placide, assez habituelle aux animaux durant les grandes convulsions de la nature. L'ensemble forme un bouquet de couleurs extrêmement original ; qualité rare dans l'école allemande, qui, en général, n'est pas coloriste.

Je ne sais pas si M. Schmitson avait déjà exposé à Paris, ni ce qu'en pense la critique française. J'ai vu plusieurs autres de ses productions en Allemagne, où il est justement estimé, et dans quelques exhibitions du Nord, et je le tiens pour un vrai peintre, à compter dans la pléiade qui représente l'art européen.

Il faut encore y admettre un peintre hollandais, M. Josef Israels, d'Amsterdam, également très-apprécié par ses compatriotes. Son intérieur, intitulé : *Maison tranquille*, est aussi un petit chef-d'œuvre, qui reporte au souvenir des maîtres hollandais du dix-septième siècle, sans leur ressembler, si ce n'est par un sentiment naïf, par la justesse et la simplicité de l'effet. Dans une chambre éclairée d'une douce lumière, une jeune fille, vue de dos, est assise devant son clavecin ; une autre

jeune fille est occupée à quelque travail d'aiguille ; entre elles deux, la haute cheminée, surmontée d'une rangée de beaux plats japonais. Si M. Israels a peint cette composition, c'est qu'il l'a vue, et non parce que Pieter de Hooch et Metsu en firent jadis d'analogues. La Hollande a encore les mêmes mœurs qu'au dix-septième siècle, les mêmes coutumes réservées et modestes, presque les mêmes habitations et le même ameublement.

Le tableau capital de M. Israels au Salon n'est pourtant pas cette *Maison tranquille*, qu'on aimerait à voir dans la sienne, mais le *Naufragé*, scène grave et touchante, où des pêcheurs rapportent sur leurs épaules le corps d'un de leurs jeunes compagnons, qui vient de périr en mer. La mère et deux petits garçons vont devant ; quelques marins suivent. La triste procession, défilant sur la grève, marque en silhouettes sombres sur un ciel du soir, blême après la tourmente du jour. C'est tout Hollandais de caractère, et à la fois profondément senti comme nature et comme humanité.

Un troisième tableau représente le retour d'un marin accueilli par sa femme et son petit enfant; dans un autre, *Vieillesse heureuse*, c'est un brave homme qui jette du pain à ses canards. Le cinquième est un portrait de vieille Hollandaise.

M. Heilbuth, né à Hambourg, mais demeurant, je crois, à Paris, attire aussi l'attention avec son intérieur de *Mont-de-Piété*, excellente étude de physionomie et de mimique sur des types très-variés.

M. Alfred Stevens est encore un étranger naturalisé en France. Ses intérieurs familiers, dans un genre élégant, sont peut-être les plus remarqués du Salon. Sa

réputation, d'ailleurs, est faite depuis longtemps, et l'on rencontre de ses œuvres dans les collections distinguées de la Belgique, de la Hollande, de l'Allemagne et de la France.

Il a cinq tableaux à l'Exposition, le *Bouquet*, la *Nouvelle*, un *Fâcheux*, une *Veuve*, une *Mère*. Celui-ci est le plus grand. et l'artiste y montre une ampleur d'exécution peu ordinaire chez les peintres de petits sujets gracieux. La jeune mère, assise, en robe de velours grenat, son cachemire sur le bras du fauteuil, donne le sein à son baby. A gauche, le berceau et des accessoires. Les étoffes, robe, châle et tentures, sont d'une couleur intense et harmonieuse. Les autres petits tableaux sont pleins de charme et d'esprit.

M. de Jonghe, de Courtrai, suit à peu près le même genre que M. Alfred Stevens. Il a fait aussi une *Jeune Mère* avec son enfant, et deux autres petits sujets dans des intérieurs coquets. Sa peinture, cette année, est un peu mince. Il est assez difficile de faire des femmes et non des poupées ou des marionnettes sur ces toiles exiguës, où les gens du monde exigent, à l'entour des figurines, quantité de brinborions délicats.

M. Joseph Stevens, frère de M. Alfred, a sa spécialité bien connue : c'est un éleveur et un dresseur de chiens. Plusieurs chiens célèbres lui doivent leur subite fortune. Un collectionneur ne saurait se passer d'un chien de M. Joseph Stevens. Le basset tacheté de brun, qu'on voit au Salon, tranquillement assis devant le foyer, est de bonne race. Il sortira tout à l'heure pour aller bravement chasser son lièvre, s'il ne s'est pas trop brûlé le nez.

La loterie a acheté un autre tableau de M. Joseph Stevens, simple *Intérieur de cuisine*, avec un chat pour tout personnage. Peinture solide et lumineuse, dans la manière des intérieurs que firent si bien autrefois les Flamands et les Hollandais.

C'est à la tradition des anciens maîtres de leur pays que plusieurs artistes de la Belgique et de la Hollande doivent une certaine supériorité relative sur les peintres de la brillante école française. Les anciennes écoles du Nord se sont rarement égarées dans les sujets ambitieux et compliqués. La naïveté les a toujours sauvées de l'exagération. Quand on se lance dans les hautes allégories et les inventions poétiques, on risque de ne plus s'appuyer sur la nature réelle, et, à moins d'un heureux génie, on tombe dans l'invraisemblable et dans l'affectation. C'est ce qui arriva aux écoles italiennes sitôt après la Renaissance : dès le dix-septième siècle, l'art italien se perd dans un maniérisme futile. A la même époque, au contraire, les réalistes du Nord font leurs chefs-d'œuvre, parce qu'ils adhèrent à la nature et ne quittent pas la terre pour le ciel, l'humanité pour des fantômes.

La France eut toujours trop de propension à suivre les Italiens, et aujourd'hui encore la décadence de l'école française, si évidente au Salon de 1861, du moins dans le groupe privilégié qu'admirent les gens du monde et que les critiques soutiennent de leurs phrases pompeuses, tient, beaucoup plus qu'on ne pense, au choix des sujets qui n'exigent pas, ou même ne permettent pas une étude sincère et patiente de la nature.

Pour peindre des divinités païennes, des faunes, des

courtisanes grecques, des augures romains, où trouver des modèles? Ce sont races perdues. L'artiste en est réduit aux combinaisons de sa fantaisie. Il faut deviner, rêvasser, s'abstraire de ce qui est, poursuivre dans le vague ce qui n'est plus, ou même ce qui ne saurait être. L'opium y aiderait. N'est-ce pas insensé? Un œil bien éveillé, une saine pensée, l'amour de la nature et le sentiment humain ne sont-ils plus les éléments essentiels de toute création artiste?

Au lieu de courir après des faunesses, un peintre se met à représenter une mère près du berceau de son enfant. Ça s'est vu. Ça se voit, sans aller loin. Et n'est-ce point aussi intéressant qu'un Hercule filant aux pieds d'Omphale?

Cet autre se promène sur une plage hollandaise, et voici que passe un cortége funèbre : des marins qui emportent un noyé! Il y a de quoi être impressionné. L'âme s'en mêle, après le regard. Beau tableau à faire, avec cette mer encore furieuse, ce ciel inquiet, cette grève sombre, et ce groupe désolé!

Ou bien, vous entrez dans une maison silencieuse; une porte intérieure est ouverte au fond d'un corridor, et vous apercevez dans une douce pénombre une jeune fille qui travaille modestement; sa physionomie est aussi pure que sa retraite est tranquille. Quelle charmante image de bonnes mœurs! Cette existence-là vaut sans doute une vie agitée par de fatales passions. Pourquoi donc aller chercher au diable des images insolites, des formes fossiles ou des drames tourmentés!

J'ai souvent pensé que les plus sublimes créations du génie, dans les arts comme dans la poésie et dans les

lettres, sont précisément les plus simples, et d'une signification presque nulle en apparence.

La femme qu'on appelle la *Vénus de Milo*, on ne devine pas même qui elle est, ni ce qu'elle fait : elle ne fait rien, et elle est la Beauté : ça suffit.

La *Madone de Saint-Sixte*, une femme debout, qui tient un enfant, et qui ne fait rien, que se montrer en face : on aimait l'autre, on adore celle-ci : pourquoi?

Ophélia, c'est à peine si elle paraît ; deux ou trois fois elle glisse entre d'autres personnages et s'évanouit ; représente-t-elle un caractère? lequel donc? On ne sait ce qu'elle est, ni ce qu'elle veut. Aime-t-elle, peut-être? mais elle ne le dit point et ne l'indique par rien. Et cependant, lorsqu'on apprend en quelques mots qu'elle est noyée, on la voit pour toujours, au milieu des nénuphars, sous l'ombre bleutée des saules.

Agnès, c'est peu de chose : une petite fille, pas brillante, qui coud des coiffes ou pleure son chat ; elle n'a que la finesse et l'instinct de l'amour. Pourquoi donc existe-t-elle comme un chef-d'œuvre, comme un type, à ce point qu'elle est devenue un substantif?

Il n'y a pourtant rien de bien extraordinaire à ce qu'une jeune fille amoureuse trompe son geôlier ou aille se jeter à l'eau. Et quoi de plus commun que l'idée de maternité ou l'idée de beauté, que la Madone ou la Vénus?

Mais c'est dans le savoir-faire qu'est l'art.

J'aimerais mieux avoir fait de bons petits *Cuisiniers* comme ceux de M. Ribot que d'avoir fait l'*Hercule* de M. Gustave-Rodolphe Boulanger, la *Charlotte Corday* de M. Baudry, la *Première Discorde* de M. Bouguereau,

la *Phryné* de M. Gérôme, les portraits de M. Flandrin et la grande bataille de M. Yvon. Car, ayant pu peindre convenablement ces cuisiniers, leurs jaquettes blanches et leurs plats, il n'y a pas de raison pour qu'on ne puisse pas peindre une femme en robe de soie, une Madeleine ou une Vierge, un martyr ou un héros, — tel sujet qui ne soit pas vulgaire, et qui naturellement recèle du charme. Il ne s'agit plus que de choisir et d'avoir du goût.

Par exemple, M. Schutzenberger a imaginé de peindre des *Terpsichores*. C'est un joli motif que des filles nues qui dansent. Le tout est de les faire bien danser, et qu'elles soient belles... Il ne manque pas au Salon de femmes déshabillées, sous prétexte de mythologie ; les unes en carton ou en coton, les autres en cire ou en verre, d'autres en plâtre ou en pierre dure, non pas en marbre cependant. Aucune ne se trouve être en chair vive, comme sont, par exemple, l'*Antiope* du Corrége, ou les *Vénus* du Titien.

Les Terpsichores de M. Schutzenberger ne sont pas précisément vivantes, mais elles ont une délicatesse de formes exquise et une rare élégance dans les mouvements. Ce qu'on peut reprocher à l'auteur, c'est d'avoir trop imité dans sa composition la *Danse des Saisons* du Poussin, ce chef d'œuvre gravé par Raphaël Morghen, Volpato et autres, appartenant aujourd'hui à lord Hertford, qui l'a payé 35,000 francs à la vente du cardinal Fesch.

M. Schutzenberger paraît avoir une étonnante variété dans l'esprit et l'imagination, car il a exposé une série de tableaux tout différents : à côté de ces *Terpsichores*

antiques, une *Marie Stuart en Écosse;* un *Lièvre se dérobant dans les genêts,* souvenir de chasse ; une *Idylle allemande;* une *Marée basse* en Bretagne, et un spirituel tableau de genre, intitulé le *Procès-verbal.*

Le procès-verbal ne tourne-t-il point à une déclaration d'amour? Un jeune garde champêtre a surpris en plein bois une jeune bûcheronne et son fagot de contrebande. Le taillis est ombreux, la fillette troublée ; le garde lui dit quelque chose à l'oreille, d'un air qui n'est pas effrayant ; elle, regarde sa serpe qu'elle balance distraitement entre ses doigts. L'affaire peut s'arranger.

Dans les tableaux de genre, on trouverait encore un certain nombre d'œuvres recommandables par des qualités quelconques. M. Louis Debras a de la naïveté et de la finesse dans l'*Enfance de Carle van Loo.* M. Charles-François Marchal a du caractère et de l'esprit dans l'*Intérieur de cabaret*, où des paysans alsaciens sont en fête. Il est remarquable que l'Alsace a fourni les sujets de la plupart des bons tableaux de genre familier, ceux de Brion entre autres ; la Bretagne eut un moment ce privilége ; puis les Landes et les Pyrénées.

De l'ouest et du midi, nous virons à l'est maintenant ; peut-être parce que plusieurs jeunes artistes assez originaux viennent des bords du Rhin, ou des Vosges, ou du Jura. Parmi ces représentants de l'Alsace, il faut citer encore M. Schuler, l'auteur des *Émigrants alsaciens en Amérique*, et de deux grands et habiles dessins, achetés, je crois, pour la loterie : les *Défricheurs* et le *Cavalier d'alarme dans les Vosges.*

VII

Parce que le gouvernement a distribué ses récompenses, ce n'est pas une raison pour que nous ne parlions plus des œuvres qui ont été exposées au Salon de 1861, — de triste mémoire. On n'y pense plus guère, c'est vrai, mais encore les comptes rendus des expositions restent-ils comme un témoignage historique à consulter. On y doit donc conserver les traces des artistes qui, peut-être, s'illustreront plus tard, et qu'on retrouvera certainement aux expositions futures.

C'est à peine si nous avons cité quelques étrangers hors ligne, tels que M. Schmitson, de Berlin; MM. Achenbach, de Dusseldorf; MM. Stevens, de Bruxelles; M. Israels, d'Amsterdam. Aux Allemands, il faudrait ajouter M. Brendel, né à Berlin; M. Prehn, né dans le Mecklemburg; un Bohême, M. Cermak, de Prague; un Suisse, M. Anker, de Berne; aux Hollandais, MM. Kuytenbrouwer, Louis Meyer, ten Kate, Burgers; aux Belges, MM. Willems, Verlat, Meunier, Smits; d'autres encore. Mais nous avons l'espoir de les rencontrer ailleurs, hors de France, par exemple à l'Exposition de Cologne, présentement ouverte, à l'Exposition d'Anvers, qui sera ouverte au mois d'août, et même à l'Exposition universelle de Londres, qui ouvrira en mai de l'an prochain.

Parmi les paysagistes français, nous avons omis MM. Daubigny, Anastasi, Flers, Français; M. Célestin Leroux et M. Victor Dupré; MM. Aligny, Paul Flandrin

et Alexandre Desgoffe, les imperturbables représentants du paysage classique, mythologique, antique et solennel; même le célèbre mariniste M. Gudin.

Et des femmes artistes, nous n'avons rien dit, sauf de Mlle Rosa Bonheur, de Mme Browne et de Mme O'Connell. Voyant que plusieurs journaux avaient vanté, par exemple, les *Pifferari*, de Mme Collard, il nous a pris un remords de conscience masculine : peut-être est-il bon d'encourager l'envahissement des arts par les femmes, comme élément probable de sentiment et de goût.

Nous avons donc feuilleté le catalogue et, dans les trois premières lettres seulement, nous avons relevé près de quarante noms de femmes, parmi lesquels des noms nobles : Mmes la duchesse d'Albuféra, Baret du Coudert, Becq de Fouquières, Juliette de Bourge, Laure de Châtillon, Mlle Jeanne Coppens de Nortland; et des noms appartenant à des familles artistes : Mlle Hélène Antigna, Mme Apoil, née Béranger, Mlle Suzanne Bataille, Mme Colin-Libour, Mlle Adèle Crauck, etc. La plupart de ces artistes, aux mains délicates, cultivent la miniature, le pastel ou l'aquarelle, les fleurs et les fruits, le portrait, les sujets gracieux ou enfantins, et même la reproduction des œuvres d'anciens maîtres.

Quarante noms en trois lettres de l'alphabet, c'est au moins trois à quatre cents noms sur l'ensemble du catalogue, qui compte plus de quatre mille numéros. Mettons trois ouvrages à la suite de chaque nom, — mille productions féminines! Et supposons qu'on veuille décrire tout : à trois femmes par feuilleton, — ce n'est guère galant! — il y faudrait cent feuilletons. Le plus phraseur des critiques n'en a fait *que* vingt-six, cette année,

Statistique effroyable, non-seulement pour les *dames*, mais pour tous les artistes qui exposent aux Salons! Sur dix exposants, il y en a neuf qui n'ont pas la moindre chance d'être seulement nommés.

Toute la bonne volonté des critiques n'y peut rien, souvent même pour des artistes de talent. Telle œuvre qu'on apprécierait à l'écart, reste invisible au milieu de cette confusion de quatre mille peintures de tout genre et de toute couleur. Nous avons cherché, pendant les deux mois d'ouverture du Salon, un *Denier de César* par M. Sublet, l'auteur de peintures monumentales à l'église Saint-Théodore de Marseille. On disait que ce tableau avait été porté par erreur au nom de Tublet. Nous n'avons rencontré ni Sublet, ni Tublet, ni *Denier de César*.

Pour examiner les dessins, eaux-fortes et gravures, combien faudrait-il de feuilletons? Une douzaine, afin de rendre justice à des talents spirituels ou patients. Nous sommes donc encore réduits à une simple citation nominale de quelques articles originaux.

Les dessins les plus singuliers de l'Exposition étaient ceux de M. Rodolphe Bresdin; les plus fins et les plus terminés, ceux de M. Bida; les plus élégants, ceux de M. Vidal. M. Beldame et M. Bayard avaient aussi exposé, l'un des paysages, l'autre des chevaux, largement crayonnés au fusain.— Des superbes dessins de M. Gustave Doré, nous avons parlé précédemment, à propos de sa grande peinture du *Dante*.

Les aquafortistes qui ont le plus marqué sont M. Jacque, avec sa *Bergerie*; M. Flameng, avec ses scènes du *Paris qui s'en va* et *Paris qui vient;* M. Legros, avec ses

Moines espagnols; MM. Gaucherel, Henriet, Lefebvre, de Saint-Etienne, et quelques autres, avec leurs paysages; et M. de Wismes avec des Vues de Bretagne.

En gravure au burin, je ne crois pas qu'il y eût au Salon le moindre chef-d'œuvre. Décidément, la gravure au burin s'en va, — comme le vieux Paris, — et la nouvelle gravure qui vient sera peut-être l'héliographie, dont on aura occasion de parler à propos de l'Exposition photographique, qui ne sera fermée qu'à la fin d'août.

Reste la sculpture. Plus de 500 numéros, depuis les œuvres monumentales, les groupes et statues en marbre ou en bronze, les bustes en marbre, en bronze, en terre cuite, en plâtre, jusqu'aux bas-reliefs, médaillons, vases et objets décoratifs.

La plus grande machine sculpturale est le monument en bronze, destiné à la ville de Rio de Janeiro, pour célébrer l'indépendance du Brésil. Sur un socle gigantesque se dresse la statue équestre de l'empereur don Pedro Ier. Aux quatre faces du socle sont adossées des figures symbolisant les fleuves du Brésil, et accompagnées d'animaux propres à l'Amérique du Sud. Tout cela n'est pas beau, c'est même très-laid dans le détail; mais peut-être, comme ensemble, cette masse cuivrée fera-t-elle un certain effet à distance. On ne saurait bien juger d'un monument qu'à sa place.

Le modèle d'une fontaine proposée pour le bois de Boulogne, à l'extrémité de l'avenue de l'Impératrice, a été justement critiqué. Il semble qu'on ait toujours attendu de M. Etex qu'il fît des merveilles, parce qu'il a fait une fois, — autrefois, — un groupe très-lourd et

très-vulgaire, qu'on prit pour un chef-d'œuvre. Ce modèle de fontaine, une *Léda*, un autre groupe en marbre, l'*Amour piqué par une abeille*, d'après une ode d'Anacréon, et trois bustes en marbre, n'ont pas de qualités, mais ils ont beaucoup de défauts ; par exemple, l'insignifiance absolue des têtes. Il faut croire que M. Etex est du moins un infatigable travailleur, car il est encore porté au catalogue du Salon comme peintre d'histoire et de portraits, comme architecte, pour un autre projet de fontaine et un projet de salle d'Opéra, sans compter qu'il est enregistré à l'article : Monuments publics, comme auteur du tombeau du poëte Briseux, à Lorient, et du tombeau de l'avocat Liouville, au cimetière du Père-Lachaise. N'a-t-il point essayé aussi les plans de fortification et de stratégie, la gravure et l'eau-forte?

Cette ambition d'embrasser toutes les formes de l'art n'est point condamnable, assurément, puisque Léonard, Michel-Ange, et même Raphaël, étaient peintres, sculpteurs et architectes, puisque Dürer et Lucas de Leyde, Rembrandt et van Dyck, étaient peintres et graveurs. La sculpture et l'architecture, la peinture et la gravure, devraient être inséparables, en effet; mais notre temps n'est plus doué des facultés encyclopédiques.

L'art a tourné, comme l'industrie, à une excessive division du travail. Un monument, comme une épingle! se fait aujourd'hui par association et concours de spécialistes.

Ce n'est pas nouveau d'ailleurs, même à prendre la peinture toute seule : Raphaël n'avait-il pas des coadjuteurs pour les arabesques et accessoires, Claude Lorrain pour les figures, Rubens pour les paysages et les

animaux, qu'il peignait pourtant mieux que ses aides d'occasion? Van Balen, Brvegel de Velours et van Kessel ne se sont-ils pas mis souvent tous les trois à un petit tableau? En Hollande surtout, cette collaboration de plusieurs maîtres était presque une habitude, assez inexplicable, Ruisdael et Hobbema n'ayant besoin de personne pour peindre les figurines de leurs paysages. Rembrandt est presque le seul de l'école hollandaise qui ne se soit jamais prêté à cette promiscuité. Homme *entier*, comme il s'en rencontre peu dans toute l'histoire de l'art.

M. Charles Cordier, élève de Rude, a fait aussi son projet de fontaine, avec un *Triomphe d'Amphitrite*, dans le goût italien du dix-huitième siècle. Fontaine *en Espagne*, comme celle de M. Etex, où l'on ne verra jamais couler l'eau; mais M. Cordier a exposé, de plus, une statue en marbre, la *bella Gallinara*, jeune fille des environs de Rome, un médaillon en bronze et deux bustes.

Cette *Gallinara*, comme qui dirait la Fille aux poules, est debout, dans son beau costume de paysanne romaine, en grosse étoffe, qui tombe droit et ferme, presque sans plis. Les amateurs du style contorsionné jusque dans les draperies ont trouvé que cette figure, tout d'une venue, avait l'air d'un *paquet*; il leur faudrait des plis cassés, des membres rompus, des jambes en l'air; mais notre fillette n'est pas une danseuse de corde; elle garde des poules, presque sous ses jupons, comme une bonne couveuse. Tout ce qu'on pourrait objecter avec quelque raison, c'est qu'une *gallinara* ne nécessitait pas le marbre, qui convient aux déesses de la beauté et non point aux images familières; — que la terre cuite ou la

pierre eût suffi. Mais la prodigalité de l'artiste est justifiée par son exécution, qui a de l'ampleur, de la solidité, de l'harmonie et beaucoup de charme.

M. Cordier a des tendances de peintre, j'entends qu'il cherche la couleur dans la statuaire, même par la combinaison de différentes matières juxtaposées, ainsi que firent d'ailleurs les statuaires antiques. Pour le buste de sa *Capresse*, ou négresse des colonies, — un chef-d'œuvre de physionomie et d'expression, — il a employé le bronze, le marbre, l'onyx, les métaux. Dans le buste de la baronne ***, les draperies autour de la taille sont aussi en onyx, les boucles d'oreilles en pierre rose. C'est délicieux, pour raviver la pâleur du marbre et jeter des accents lumineux autour de la tête. Profil superbe, la chevelure bien arrangée, le cou bien attaché, les épaules gracieusement modelées ; l'ensemble fier et correct. Ce buste de femme et le buste de la Capresse étaient assurément les plus beaux de l'Exposition, avec le buste de la Femme au collier, de Clésinger, et les simples terres cuites, d'un style très-différent, par M. Carrier-Belleuse.

Le monument à la mémoire de Martin Schœn est encore une fontaine, non pas en projet, mais avec sa destination arrêtée, dans la cour du Musée de Colmar, où sont réunis les tableaux les plus authentiques du grand artiste, à la fois peintre et graveur. L'aspect général de ce petit monument, en grès des Vosges, d'une couleur rosâtre, très-harmonieuse, a beaucoup d'élégance. L'auteur, M. Bartholdi, a adopté le style du quinzième siècle, puisque Martin Schœn est de ce temps-là, et il a placé le maître debout sur un piédestal élancé, quadrangulaire, avec des colonnettes aux angles. Quatre figurines,

assises au sommet de ces colonnettes, symbolisent les arts, la poésie, tout ce qu'on voudra. Elles ont la naïveté pensive et la fine tournure des statuettes du moyen âge, au moment où allait éclater la Renaissance. M. Bartholdi n'avait d'ailleurs qu'à s'inspirer des créations exquises de Martin Schœn lui-même, cette espèce de précurseur de Raphaël dans le Nord, comme Albrecht Dürer est une sorte de pendant à Michel-Ange.

Malgré son nom italien, M. Bartholdi est né à Colmar, et il a travaillé chez Ary Scheffer.

Voici un Allemand, M. Arthur Waagen, élève du célèbre statuaire Rauch, l'auteur du monument de Frédéric le Grand, à Berlin. Rauch avait formé en Prusse une école nombreuse, dont plusieurs disciples se sont fait connaître en Europe, par exemple M. Kiss, M. Drake et autres. On se rappelle le succès qu'eut, à l'Exposition universelle de Londres, l'*Amazone combattant une panthère,* par M. Kiss : l'Exposition universelle de Paris en a montré la réduction en bronze.

M. Arthur Waagen — est-il parent du savant directeur du Musée de Berlin? — a choisi un sujet analogue à celui de M. Kiss : son groupe en plâtre représente le combat d'un Arabe à cheval contre un lion : *Lutte suprême du lion blessé à mort.* Le cheval est faible et presque impossible, l'Arabe est assez mesquin, le lion est assez estimable, si l'on ne pense pas aux lions de Barye. L'ensemble compose un buisson confus, où ne dominent point de lignes vraiment sculpturales et décisives de l'effet.

D'autres groupes et un certain nombre de statues destinées aux édifices publics se rattachent à la scul-

pture monumentale : les deux groupes de *Cornélie avec ses enfants*, par M. Clésinger et par M. Gavelier; le *Centaure et l'ours*, de M. Fremiet; l'*Italie délivrée*, de M. Bogino; *Marseille*, par M. Caudron; la *Renaissance*, de M. Chatrousse, la *Méditation*, de M. Daumas, le *Kamienski*, de M. Franceschi, la *Fable*, de M. Denéchau, la *Douceur*, de M. Marcellin, le *Marius*, de M. Villain, et en général les œuvres commandées pour la cour du Louvre, le Luxembourg, les palais de l'État.

Le ministère n'a pas eu de bonheur dans ces commandes. Lorsque les promeneurs du jardin du Luxembourg s'arrêteront devant le *Marius méditant sur les ruines de Carthage*, ils pourront bien méditer à leur tour sur la décadence de la sculpture gouvernementale, et les statues de la cour du Louvre ne feront pas belle figure dans le voisinage des bas-reliefs de Jean Goujon et de Pierre Sarrazin. Celles de M. Marcellin et de M. Denéchau, tous deux élèves de Rude, sont des plus acceptables : il y a un désir de style dans la tournure et les draperies de la *Douceur*, par M. Marcellin, qui a exposé aussi un groupe en marbre : la *Jeunesse captivant l'Amour* ; — dans la *Fable*, de M. Denéchau, le torse est court et vulgaire, mais les jambes ont une certaine élégance, et le jet de la draperie sur tout le côté gauche de la figure est assez original; M. Denéchau est encore l'auteur d'un groupe en plâtre, intitulé *Résignation :* un ange emporte au ciel un petit enfant. C'est peu louable de conception et peu adroit d'exécution. L'idée pourrait tout de même plaire aux bons catholiques, comme un motif de décoration tumulaire.

La *Méditation*, de M. Daumas, élève de David d'An-

gers, statue en plâtre, également destinée à un tombeau, procède d'une inspiration moins mystique et plus humaine : sur un cippe propre aux inscriptions est appuyée une femme pensive, les bras surcroisés, une main tenant la croix, l'autre main une branche de laurier ; l'attitude est simple et heureuse ; la tête fine et distinguée.

M. Franceschi — encore un élève de Rude — a pris dans la réalité même sa composition pour le tombeau d'un Polonais, Kamienski, tué à la bataille de Magenta. Le jeune volontaire, frappé à mort, se soulève encore avant d'expirer. Il y a du sentiment dans cette pose suprême et dans la physionomie résignée. Les lignes générales ont une certaine sévérité, et le modelé est accusé par larges plans. Ce bronze ira remplacer le plâtre qui ornait provisoirement le tombeau au cimetière Montmartre.

La *Renaissance*, de M. Chatrousse, cherche le style de Jean Goujon, mêlé de Paul Véronèse. La statue de *Marseille*, par M. Caudron, n'est pas absolument vulgaire. Mais quelle mystification que l'*Italie délivrée*, par M. Bogino ! Une figure courte, lourde, laide et commune. Cette *Italie* n'est point délivrée du tout ; elle serait bien incapable de penser, de marcher, de faire le moindre mouvement.

Quelques critiques indifférents ou complaisants ont vanté le groupe de M. Fremiet : « le Centaure Térée emportant dans son antre, vivants et se débattant, des ours pris dans les montagnes de l'Hémus. » Que c'est laid, un centaure ! je n'en ai jamais vu, et il me semble qu'il n'a jamais pu en exister, même avant le déluge ; car c'est une bête impossible, contraire à toutes les

combinaisons naturelles et mêmes fantastiques, avec ses doubles organes soudés bout à bout. On conçoit le sphinx, harmonieusement compliqué de formes empruntées à diverses espèces; on conçoit qu'on mette des ailes à une figure humaine pour en faire un oiseau du ciel. On ne conçoit pas un monstre à double cœur et à quadruples poumons, à double ventre, d'espèces différentes. Les centaures mangent-ils de l'herbe? Est-ce le cheval ou l'homme qui digère et qui respire?

Faut-il être dépourvu de toute idée, de tout sentiment, de toute participation à la vie spirituelle, morale, poétique, ou même familière, pour s'ingérer de faire, au dix-neuvième siècle, un centaure! de réaliser cette monstruosité absurde et hideuse, dans la forme du grand art sculptural, le plus plastique et le plus concret de tous les arts, qui a précisément pour objet la beauté!

M. Cavelier a obtenu la principale distinction dans les récompenses gouvernementales : c'est, sans doute, pour sa statue de Napoléon Ier, debout et drapé à l'antique.

M. Cavelier est élève de David d'Angers et de Paul Delaroche, et son talent est un composé des qualités de ces deux maîtres : il est sérieux et savant comme David d'Angers, non pas au même degré; il est habile compositeur comme Paul Delaroche, mesuré comme lui, toujours convenable, mais sans inspiration, sans audace, sans originalité, sans génie.

Son groupe de *Cornélie avec ses enfants* a été très-remarqué. On n'y saurait reprendre aucun vice. L'arrangement est irréprochable, l'exécution consciencieuse. De la science, de la sobriété, même du goût, rien n'y

manque. Les lignes sont tranquilles, les membres bien construits, les draperies bien accommodées. Excellent travail, et, en ce qu'il est, le plus parfait du Salon, peut-être. Il fait penser involontairement à un tableau de Louis David, autant que la peinture et la sculpture se peuvent comparer. Qu'on le mette au milieu des autres ouvrages de l'école du dix-neuvième siècle, au Musée du Luxembourg, par exemple, et il n'y tiendra pas un rang inférieur.

Cependant cette forte Romaine et ces deux vaillants petits Romains qui deviendront de grands hommes ne produisent aucune impression morale ou poétique. Si vraiment, il manque quelque chose à cette froide et correcte sculpture : il y manque l'enthousiasme, la flamme, comme disait Diderot, la vie communicative, la personnalité, le caractère. Une pareille œuvre mérite l'estime, assurément, mais elle n'excite point l'admiration. On ne la reverrait jamais, qu'on n'en aurait aucun regret et qu'on n'y penserait plus.

Il n'en est pas ainsi des créations vraiment belles. On en conserve le souvenir et l'on désire les revoir. Les chefs-d'œuvre de l'art ont ceci de merveilleux, statues ou tableaux, qu'on les emporte avec soi, qu'on les possède, ou plutôt qu'on en est possédé, que le génie de l'artiste créateur vous a pénétré au profond de l'âme, et vous y remue des sentiments ou des images sans cesse nouveaux. Mystérieuse électricité, qui agit aux plus longues distances de l'espace et du temps! Les Vénus grecques nous tourmentent encore, et la Joconde est avec nous.

Clésinger est bien plus artiste que M. Cavelier ; je ne

dis pas que son groupe de la *Cornélie* soit meilleur que l'autre, mais il a plus de caractère et de fierté. Les enfants ne sont pas liés à la mère, outre qu'ils sont très-maniérés et peu romains, mais l'attitude de la femme a quelque chose de volontaire et d'héroïque.

Les œuvres de Clésinger offrent souvent un mélange des plus hautes qualités avec une certaine ineptie. C'est lui qui a la flamme, un vif instinct de la tournure et de la beauté, une main agile et forte! Diderot — il revient toujours à la mémoire quand on fait de la critique d'art — Diderot cependant dirait de Clésinger, comme il disait de Lemoyne le sculpteur : « On a beau lui frapper le front, il n'y a personne. »

La *Cornélie* de Clésinger appartient à un amateur, ainsi que sa *Diane au repos*. Cette *Diane* est fort mal conçue et trop ramassée sur elle-même. La tête ne signifie rien, mais il y a des parties charmantes, de beaux plans fermes dans le torse et dans la taille, dans les articulations des genoux, et le pied gauche sous voile est exquis.

Deux autres marbres de Clésinger n'ont pas été catalogués : une *Cléopâtre* et un buste de femme; sans compter sa restitution du groupe des deux Femmes assises et drapées, du fronton parthénonien.

Cléopâtre est couchée, le coude droit appuyé, et la main approchant de son sein l'aspic. Le bras gauche étendu en l'air, horizontalement, est superbe. La tête encore manque de toute expression, mais le reste offre des morceaux de première beauté, le cou, le sein, les flancs contournés, la jambe droite allongée, la gauche soulevée convulsivement sous d'amples draperies, qui

rappellent justement celles des deux Femmes du Parthénon.

La Femme en buste a le profil grec, tout droit, correct et inflexible comme dans les têtes de certaines médailles antiques. Le bras gauche adhère à la taille sous les seins; la main droite joue avec un triple collier qui flotte autour d'un cou mince et énergique. C'est fin, vibrant, capricieux, d'un attrait irrésistible.

Le même buste en bronze, avec des colorations différentes pour les ornements de la coiffure et le collier, se voit au boulevard chez Barbedienne, où l'on admire aussi un buste de femme en marbre qui a passé, je crois, à une exposition précédente. Et ne voit-on pas aussi chez Barbedienne un vigoureux paysage d'Italie, avec une haute futaie, un arbre renversé dans une mare au premier plan, de grands bœufs de la campagne romaine, un ciel de saphir avec des nuages d'opale, et tout en bas, en lettres rouges : *le sculpteur Clésinger*; *Rome*, 1850? Ce terrible sculpteur est aussi un vrai peintre, et il a même gravé, d'une pointe fiévreuse, des eaux-fortes très-originales. Il paraît que lui et la France se sont un peu brouillés mutuellement; mais la critique n'en doit pas moins reconnaître qu'il est un des sculpteurs les plus vivants de notre époque.

VIII

Faire une statue! pour qui, pour quoi? Une statue de marbre ou de bronze ne se place pas dans un salon. La statue faite, à qui la vendre? Et, d'abord, il faut des

billets de mille francs pour le marbre et les praticiens, ou pour le fondeur. Le peintre n'a pas les mêmes dépenses ni le même embarras que le statuaire ; un tableau ne coûte presque à l'artiste que son temps ; et, le tableau fait, il se trouve un marchand, un amateur, un simple bourgeois, pour l'emporter et le pendre quelque part.

La statuaire est, par sa nature, un art social, destiné aux places publiques, aux monuments publics. Ajoutons la ressource des châteaux et des riches demeures, dans les sociétés aristocratiques. Mais si, à défaut de l'État, un *seigneur* de la politique ou de la finance n'achète pas ce marbre ou ce bronze, l'œuvre de l'artiste reste dans un coin de son atelier.

C'est triste de dépendre de l'État ou de quelques millionnaires pour son travail et pour sa vie, lorsque le principal caractère de la civilisation moderne est, au contraire, une tendance irrésistible à l'affranchissement personnel par le travail et l'intelligence !

Dans une excellente brochure, notre ami Louis Viardot a examiné la question de « l'encouragement des arts, » et, après avoir montré qu'en tout temps et en tous pays les grandes écoles et les grands artistes s'étaient formés tout seuls, en vertu de leur propre initiative, il conclut contre les encouragements *préventifs* par intervention de l'Etat.

La décadence de l'art contemporain suffirait à prouver qu'il a raison, même sans les témoignages unanimes de l'histoire. Il n'y aurait pas tant de faux artistes s'il n'y avait pas tant de fausses institutions officielles qui les font éclore, les entretiennent, les protégent, les fa-

vorisent; nourrissons de l'Académie et de l'école de Rome, du ministère et de la cour. N'était cette tutelle aveugle, ils eussent pu devenir des citoyens utiles dans toute autre profession. Mieux vaudrait un bon industriel qu'un mauvais peintre ou qu'un mauvais sculpteur.

Les sculpteurs cependant ont besoin qu'on les aide au début de leur carrière, puisque, dans leur spécialité, la production n'a pas un écoulement naturel chez les particuliers.

Comment se faisait donc leur éducation dans les belles époques de l'art? Lorsqu'un statuaire était reconnu grand artiste, la nation, une ville, une association ou communauté quelconque le chargeait des ornements d'un édifice, et autour de lui collaborait à cette œuvre déterminée une pléiade d'élèves, d'où sortaient successivement les maîtres appelés à d'autres travaux. Ainsi se firent les monuments grecs et romains, les cathédrales du moyen-âge, et même encore les monuments de la Renaissance. La sculpture alors n'était pas, comme aujourd'hui, détachée de l'architecture, et sa solidarité avec l'art public par excellence lui fournissait à la fois un moyen d'éducation et un moyen de rétribution.

Chose singulière, c'est dans l'adhérence essentielle de la statuaire à l'architecture que le sculpteur trouvait autrefois, et qu'il retrouvera peut-être, son indépendance comme homme et sa virtualité comme artiste. Autre singularité; on a beaucoup critiqué, — avec une justesse relative, — les anciennes guildes de métiers détruites par la Révolution française, et qui, en effet, casernaient et opprimaient l'individualité des artistes et

s'écartent du style pur et sobre qu'exige le marbre.

M. Robert et M. Robinet suivent la tradition néo-grecque de Pradier, bien que tous deux aient également étudié chez David d'Angers. La *Déidamie* de M. Robert est une œuvre assez distinguée dans ce genre de reproduction des figures grecques. Les profils en sont fins, point ronds, ni lourds. Pradier enseignait surtout la sveltesse de la désinvolture. M. Robinet l'a beaucoup imité dans son marbre de la *Sapho* et dans son plâtre de l'*Ondine*, toutes deux un bras exhaussé, pour obtenir une belle ligne qui serpente depuis le coude en l'air jusqu'à la cheville des pieds, comme dans la *Phryné* de Pradier, comme aussi dans la *Source* de M. Ingres. Outre ces deux statues, M. Robinet a sculpté deux bustes de femme. Celui de Mlle de la Pommeraye, de l'Opéra, était des plus charmants à l'Exposition.

Un bronze qui ferait bien au bord d'une fontaine, c'est la *Baigneuse*, un peu maniérée, de M. Buhot : la tête est riante, éveillée, spirituelle, agaçante ; l'attitude très-heureuse, le dessin des membres très-délicat. Mieux vaut encore une pareille réminiscence des Coustou, de Clodion et des autres raffinés du dix-huitième siècle, qu'une pesante imitation des académistes.

M. Schœneverk, élève de David d'Angers, et M. Eugène Aizelin ont aussi exposé des baigneuses, l'une intitulée : *Au bord d'un ruisseau ;* l'autre, *Nyssia au bain.*

Fleur de jeunesse, par M. Protheau. Oui, c'est jeune ! et gracieux. Cette fillette de quatorze ans n'est même pas encore fleurie ; elle n'est que le bouton d'une fleur qui s'épanouira.

Les élèves de Rome ont naturellement de hautes am-

bitions. M. Maillet et M. Thomas ont choisi des sujets romains. M. Maillet a fait une *Agrippine*, la tête voilée et portant les cendres de Germanicus; M. Thomas, un *Virgile*, commandé par le ministère d'État. Le poëte, couronné de lauriers, est debout, un stylet dans la main droite, qui retient ses draperies sous le coude gauche, et dans la main gauche un papyrus déroulé. On a beaucoup vanté cette statue, qui a, en effet, une certaine sérénité grave. Mais elle est courte, et, en quelque endroit qu'on la place, elle paraîtra toujours petite.

Cet accourcissement des figures est notable chez la plupart des sculpteurs de l'école actuelle, soit qu'ils fassent les têtes trop fortes ou les membres trop gros. Au contraire, les sculpteurs de la Renaissance exagéraient les proportions en longueur, et cet artifice contribue à donner aux œuvres de Michel-Ange leur aspect grandiose, à celles de Jean Goujon leur élégance. Après eux, la décadence a quelquefois poussé cet écartement de la nature jusqu'à l'absurde, jusqu'à produire des formes si étirées qu'elles n'auraient plus les conditions de la vie humaine. Il ne faut pas pour cela s'astreindre à la réalité géométrique. Le *Pensieroso*, du tombeau de Jules II, est sans doute un chef-d'œuvre; mesurez ses proportions relatives, elles ne sont point décidées par le compas de la nature. Les statues de femmes, la *Nuit* et le *Jour*, ont aussi une « grandeur surhumaine. » Le mot est vrai physiquement et poëtiquement.

M. Prouha s'est lancé dans l'allégorie : la *Vérité vengeresse*, une bonne idée pour notre temps, où la déesse ne doit apercevoir dans son miroir troublé que des ombres confuses et menteuses! C'était là qu'il fallait de la gran-

deur et de l'élan, dans cette figure de femme qui se redresse, indignée, un fouet à la main. Son mouvement, assez énergique, rappelle un peu le jet du *Saint-Michel terrassant le Démon*, dans le tableau de Raphaël, au Louvre. Mais les bras de cette vengeresse sont trop courts; ses ailes aussi n'ont pas une envergure suffisante. La vérité n'atteindra pas les falsificateurs. Il y a cependant de la science dans le modelé du torse et dans plusieurs autres parties de cette figure.

Encore un vengeur, — dont la cause se débat aujourd'hui de l'autre côté de l'Atlantique, un *Spartacus noir*, par M. Lebœuf, compatriote de Courbet, dont il a fait la statuette en plâtre. Ce Spartacus, plus grand que nature, est fortement charpenté; mais ses mains sont trop petites pour des mains d'esclave et de travailleur.

M. Varnier a osé faire en marbre, de grandeur naturelle, la statue d'une contemporaine inconnue. Cette femme, désignée au livret sous des initiales, est assise, en costume ordinaire, très-simple; mais les draperies d'une ample robe traînante suffisent à accompagner une tête bien posée et modelée avec distinction. Pourquoi une princesse aurait-elle meilleur air? La seule différence serait dans l'inscription du nom en toutes lettres.

On n'a pas beaucoup remarqué, je crois, un petit groupe en plâtre, qui est pourtant très-original, naïf et poétique : *Hora aurea*, par M. Henry de Vauréal. *Hora aurea*, c'est le bon moment, la première heure, l'heure d'or, avant l'heure d'argent et l'heure de fer. Une jeune fille, chastement voilée du haut en bas, prend des fleurs dans la main d'un jeune homme nu. Son mouvement

d'hésitation et de secrète inquiétude est délicieux. Sorte d'idylle en sculpture, dans le goût de Daphnis et Chloé. Cela fait songer aussi à certaines pièces de vers d'André Chénier.

Les autres statues qu'on pourrait citer encore sont une *Circé*, en marbre, par M. Lhomme de Mercey, élève de David d'Angers et de Rude; une *Jeune fille portant un vase*, en bronze, par M. Pierre Loison; une *Fileuse*, en marbre, par M. Mathurin Moreau; une *Amazone captive*, en pierre, par M. Edouard Geoffroy, et le *Vase étrusque*, jeune femme assise et occupée à graver, par M. Simyan.

Mais nous avons, de plus, une série de statues et de bustes représentant les personnages de la cour et du gouvernement impérial.

Les critiques officiels, même les plus flatteurs, ont été fort embarrassés pour vanter les statues de l'empereur Napoléon III : l'une qui est en marbre, mais qui paraît en son et en laine, par M. Ottin; l'autre qui représente un géant de six pieds, par M. Lequesne. Le buste colossal de l'empereur, par M. Michel-Ange Pollet, est pire encore que les statues. Ce *Michel-Ange* a fait aussi un buste de l'impératrice, mal dessiné, pas ensemble, vide, — et tout vulgaire.

Dans sa statue en pied, par M. Barre, l'impératrice a été un peu moins maltraitée : elle est debout, le coude appuyé sur un fût de colonne, la main morte et ballante, dans cette posture banale que les photographes industriels donnent invariablement à leurs modèles bourgeois. Comme aspect général, c'est petit, grêle, sans construction intérieure, sans accent de forme ni de physionomie.

Un biscuit de Sèvres. La Femme anonyme, par M. Varnier, est bien plus princesse.

M. Barre paraît être le sculpteur affectionné des dames de la cour, car la princesse Clotilde, après l'impératrice, a encore posé devant lui pour un buste, assez naïf et assez simple.

Un prodige, c'est le buste du prince Lucien Murat, par M. N. Cotte. Il a ceci de commun avec les chefs-d'œuvre, qu'on ne l'oublie jamais une fois qu'on l'a vu : ce qui tient peut-être plus au modèle qu'au sculpteur.

M. Boulay de la Meurthe, par M. Lanno ; M. de Morny, par M. Iselin ; les maréchaux Mac-Mahon et Niel, par M. Crauck ; le maréchal Magnan, par M. Millet, tous ces bustes ont eu naturellement leurs approbateurs — politiques ; comme le pape, de M. Dieudonné, et M. Cœur, l'ancien évêque de Troyes, par M. Desprey, ont eu leurs fidèles; comme il s'est trouvé, d'autre part, des gens faciles pour admirer une tête grossière de Béranger, par une demoiselle, et un masque creux de François Arago, par M. Oliva.

La critique indépendante n'a rien à voir, heureusement, avec ces sympathies quelconques. Mais, néanmoins, pour apprécier l'œuvre d'art, il lui faudrait analyser le caractère des personnages, qui toujours décide la forme extérieure de leurs traits, plus ou moins compris par le portraitiste. Passons.

Pour les portraits d'hommes, la sculpture semble d'ailleurs impuissante aujourd'hui, et je ne sais pas si elle a produit en ces derniers temps un seul beau buste d'homme. Elle réussit mieux dans les bustes de femmes, et nous avons déjà cité la Baronne et la Capresse, de

M. Cordier; la Femme au collier, de M. Clésinger; Mlle de La Pommeraye, de M. Robinet; il faut ajouter encore le buste en marbre de la belle Sophie Cruvelli, baronne Vigier, par M. Adolphe Megret; de Mme Dupeyrat, par M. Dantan aîné; de Mme de M***, par M. Adam Salomon, et même un charmant buste de Bacchante, qui est aussi un portrait, par M. Franzoni.

De toute l'Exposition, le buste le plus savant et le plus magistral en son genre était également un portrait de femme, la sœur Rosalie, marbre destiné à la mairie du cinquième arrondissement, où cette dame de charité s'est popularisée par de longs services. M. Maindron l'a représentée avec sa vaste cornette, pour laquelle le marbre semble fait tout exprès, et qui jette une pénombre mystérieuse sur une tête noble et énergique, fermement accentuée aux sourcils, dans les lignes volontaires du nez et du menton, dans les commissures aiguës des lèvres.

On reconnaît la femme austère, agissante, marquée d'une certaine ambition impérieuse, qui sans doute s'est traduite par de bonnes œuvres. Elle eût été Mme de Maintenon, aussi bien que l'autre, et même avec plus de grandeur. Tout cela est intimement, bien que sobrement, caractérisé par une sculpture large et serrée à la fois, correcte et juste, sans aucun charlatanisme d'exécution.

Il y a cependant un artiste, M. Carrier-Belleuse, qui fait des bustes d'homme avec une adresse et un esprit auxquels la sculpture n'était plus habituée depuis la fin du dix-huitième siècle, — mais en terre cuite. Peut-être que cette manière d'ébauche fouillée et un

peu déchiquetée, où l'on sent partout le doigt du modeleur, ne se prêterait point au marbre et au bronze, plus sévères. Je n'ai jamais vu de marbre par M. Carrier; en a-t-il fait? Son bronze de l'empereur en Italie, exposé au Salon, ne conserve plus ses qualités.

Mais prenons-le avec ses terres cuites, si vivantes et si expressives. Le Salon en a montré huit, parmi lesquelles les bustes de M. Ernest Renan, de l'Institut, de M. Jules Simon, et d'une gentille miss américaine; on en voit d'autres à l'exposition du boulevard, celui de Henri Martin l'historien, et celui de Mme Pauline Viardot, un chef-d'œuvre.

M. Carrier-Belleuse est de la famille des Coustou, de Lemoyne, de Pigalle, de Houdon, et de la pléiade ingénieuse et délibérée que vanta Diderot. Il est moins maniéré sans doute, il est moins tourmenté, il est plus intime peut-être, mais son charme tient toutefois à la vivacité d'une touche qui a quelque chose de l'art de peindre. Peut-être, d'ailleurs, la ressemblance qu'on lui trouve avec les maîtres capricieux et familiers de la fin du dix-huitième siècle résulte-t-elle seulement de l'emploi d'une même matière.

La terre cuite a été trop abandonnée, bien à tort, car elle est au sculpteur ce qu'est au peintre l'eau-forte, — son œuvre propre et directe, sans traduction par mains étrangères, — tandis que le marbre n'est qu'une œuvre indirecte, un calque exécuté par des praticiens, bien que le statuaire, à la vérité, retouche, perfectionne et termine avec son ciseau. De tous ses médaillons, si nombreux, David d'Angers eut toujours le soin de faire cuire la terre originale, et ceux qui possèdent ces exem-

plaires uniques ont aujourd'hui de petits trésors, autrement précieux que les copies en bronze, livrées à la circulation.

Un autre jeune artiste, M. Drouet, avait exposé aussi un bas-relief en terre cuite, portrait, grande nature, de son ami M. Legros, l'auteur de l'*Ex-voto* et des *Chantres espagnols*.

La sculpture a plus d'occupation que la peinture pour les sujets religieux. Les niches des églises réclament leurs saints ; aux autels il faut des bas-reliefs ; aux calvaires il faut des groupes et des statues. Les journaux catholiques ont noté dans cette catégorie : une *Mater dolorosa*, statue en marbre, complétant le calvaire de l'église Saint-Roch, par M. Bogino ; — Isaïe et Saint Jean, statues en pierre, pour le sanctuaire de Notre-Dame de la Garde, à Marseille, par M. Ramus, l'auteur d'un *Bacchus* et d'une *Didon* ; un Saint Gilles, solitaire du sixième siècle, pour l'église Saint-Leu-Saint-Gilles, à Paris, par M. Chatrousse, l'auteur d'une statue de la *Renaissance* ; — six bas-reliefs en terre cuite et coloriés, pour un Chemin de la croix, par M. Du Seigneur ; Sainte Cécile et Saint Grégoire le Grand, bas-reliefs en terre cuite, pour une décoration de l'église Saint-Eustache, par M. Devers, l'auteur d'une *Vénus avec l'Amour*, copiée en faïence émaillée, d'après une peinture de M. Baudry ; — une Sainte Philomène, bas-relief en marbre, pour le maître-autel de l'église d'Ars, par M. Cabuchet ; — une *Assomption de la Vierge* et des bas-reliefs en bronze, par Mlle Léon Bertaux, etc.

On voit que l'exposition de sculpture était nombreuse en tous genres, sinon bien recommandable. Les sports-

men pouvaient y trouver aussi des sujets à leur goût : la *Prise du renard*, dans une chasse en Écosse, groupe modelé en cire, par M. Mène, et aujourd'hui fondu en bronze, a eu beaucoup de succès. Il a même valu à son auteur la décoration.

Le groupe est assez bien arrangé, et le renard est finement grincé. Mais, hélas ! où était-il le grand maître des animaux de toute sorte, l'artiste comparable aux précieux artistes de la Renaissance ? Barye, pourquoi n'expose-t-il plus, à l'honneur de son pays ? Mais qu'importe ! son œuvre existe, ses lions rugissent aux Tuileries et ses bêtes fauves courent le monde. Il n'y a pas de danger qu'elles y fassent des petits.

C'est encore un peu à Barye que la ciselure des vases et objets décoratifs doit son perfectionnement. Elle a été dignement représentée au Salon par M. de Triqueti, avec son vase de bronze orné de bas-reliefs en ivoire, et surtout par M. Vechte, avec son magnifique vase en argent repoussé, illustré de compositions allégoriques d'après le *Paradis perdu*, de Milton.

EXPOSITION INTERNATIONALE

DE LONDRES EN 1862.

EXPOSITION INTERNATIONALE

DE LONDRES EN 1862.

I

Lorsqu'on entre à l'Exhibition, — bien qu'elle soit officiellement ouverte depuis deux semaines, — on se croirait dans les halles de quelque gigantesque dock commercial. Partout des caisses en déballage, des baraques en construction : le palais lui-même n'est pas terminé, et des ouvriers travaillent toujours aux annexes qui envahissent les jardins de la Société d'horticulture ! On se heurte contre des colis et des amas de planches ; on n'entend que des coups de hache et de marteau, ou des grincements de scie.

Ce n'est pas encore le moment pour les étrangers de venir visiter et étudier cette grande et curieuse exposition.

Heureusement, les galeries consacrées aux beaux-arts sont presque en ordre, et l'on peut, dès à présent, commencer l'examen des œuvres d'art envoyées de toutes les parties du monde à ce concours universel.

La galerie principale, où sont rangés les tableaux,

occupe le premier étage de la façade méridionale, parallèle à *Cromwell road;* elle a 346 mètres de longueur et 15 mètres de largeur ; elle est éclairée d'en haut, à travers un vitrage longitudinal. Divisée au centre par une espèce de square contenant des sculptures, chacune des deux sections est encore subdivisée en salles qui communiquent par d'immenses portiques ; si bien que le regard perce d'un bout à l'autre, sur une étendue à peu près égale à la galerie du Louvre.

La section de gauche, en entrant par le square central, est occupée tout entière par l'école anglaise (*British division*) ; la section de droite (*Foreign division*), par les écoles étrangères, dans l'ordre suivant : France, Allemagne (comprenant la Prusse, la Saxe, la Bavière et tous les petits États de la Confédération germanique), Autriche (classée à part de l'Allemagne et comprenant la Hongrie et la Vénétie), Hollande, Suède, Norwège, Danemark, Russie, Belgique, Espagne, Suisse, Italie, Rome (Rome! hélas! n'est pas encore du royaume d'Italie), Grèce, Brésil, États-Unis, Portugal, Turquie.

L'art du monde entier se trouve ainsi faire balance à la *Bristish division*, qui s'étend, de plus, dans une série de salles longeant la façade orientale du palais, parallèle à *Exhibition road*. Et de même, la *Foreign division* continue dans les salles parallèles à la troisième façade, du côté de *Prince Albert road*. La quatrième façade, où sont les restaurants et *refreshment rooms*, donne sur les jardins de la Société d'horticulture.

Ajoutons qu'il y a encore des tableaux, des sculptures, des gravures et des dessins, disséminés partout, en bas comme en haut, dans tous les compartiments de ce vaste

édifice ; sans parler des catégories qui se rattachent à la fois aux arts et à l'industrie, comme les bronzes, bijoux, émaux, faïences, meubles sculptés, et toutes les productions dont la forme et la couleur intéressent aussi la critique d'art.

Pour voir tout cela consciencieusement et en détail, il faudrait des mois, et pour en rendre un compte sommaire, il faudrait des volumes in-folio. Nous nous bornerons à l'étude des écoles de peinture, après quoi nous jetterons seulement un coup d'œil rapide sur la sculpture, la gravure, la photographie et les objets d'art et de haute curiosité.

Le catalogue officiel des beaux-arts (*Fine art department*) contient 3,023 numéros pour la *British division :* 1,457 pour la peinture à l'huile, les aquarelles (*painting in water colours*) et les dessins ; 650 pour les dessins d'architecture ; 506 pour la gravure et l'eau-forte ; environ 300 pour les dessins d'application industrielle ; les œuvres de sculpture, au nombre de 300 environ, ne portent pas de numéros, quoiqu'elles soient cataloguées à la fin de la première division.

Le numérotage recommence avec la division étrangère, et il monte au chiffre de 2,905 : pour la France, 455 numéros, tout compris, peinture, aquarelle, dessins, gravure et sculpture ; pour l'Allemagne, environ 550 ; pour l'Autriche, environ 150 ; pour la Hollande, environ 130 ; pour la Suède, la Norwége et le Danemark, environ 200 ; pour la Russie, environ 120 ; pour la Belgique, environ 150 ; pour l'Espagne, environ 40 ; pour le Portugal, 2 ; pour la Suisse, une centaine ; pour l'Italie, environ 350 ; pour Rome, près de 200, principalement en

sculpture, camées et mosaïques; pour la Grèce, une trentaine; pour le Brésil, 10; pour les États-Unis, 13, et pour la Turquie, 5. La vieille Turquie et la jeune Amérique venant se confronter, dans ce meeting artiste, avec les Grecs et les Romains, n'est-ce pas curieux?

Dans toutes les écoles, le catalogue ajoute au titre de l'œuvre le nom du propriétaire. Il est regrettable qu'il n'ait pas ajouté au nom de l'artiste les dates concernant sa biographie : nous y suppléerons d'ailleurs aisément pour les écoles qui ont déjà conquis leur rang dans l'art européen. Il est incommode aussi que le catalogue n'ait pas pu adopter un ordre régulier, soit alphabétique, soit chronologique, ni seulement classer ensemble toutes les œuvres d'un même artiste. Cela rend l'examen de l'Exposition très-difficile et surtout très-long. Pour l'école anglaise néanmoins le classement chronologique est à peu près observé, la série commençant par Hogarth, Reynolds et Gainsborough, et continuant sans interruption jusqu'aux peintres vivants.

Après ces indications topographiques et statistiques, nécessaires pour donner une première idée de l'ensemble et de la variété de l'Exhibition, entrons-y!

J'avoue que j'ai d'abord parcouru les salles de l'école anglaise, sachant que l'Angleterre avait eu l'intelligent orgueil de montrer à l'Europe tout ce que son art a produit, depuis qu'il y a en Angleterre un art authochtone et vraiment national, c'est-à-dire depuis la moitié du dix-huitième siècle. L'Angleterre, en toutes choses, a pour devise celle du lion : *primo mihi*, qui n'est pas tout à fait celle du lion belge : *l'union fait la force;* mais le développement des personnalités conduit par un autre

mode à un résultat identique. Il était d'ailleurs loisible aux peuples qui ont exposé en concurrence avec les Anglais, de choisir une période plus ou moins longue de leur histoire artistique, et de rattacher aux écoles précédentes leurs écoles contemporaines.

La série de l'école anglaise est donc complète et splendide, plus complète même qu'à la grande exhibition de Manchester et qu'à la National Gallery de Londres. Tous les maîtres de haute qualité — il y en a une douzaine depuis Hogarth jusqu'à Turner — y sont représentés par des exemplaires excellents. La critique, les amateurs et les artistes du continent devraient venir voir cette incomparable collection, pour comprendre enfin qu'il y a une école anglaise, ce dont le reste de l'Europe, et surtout les Français, n'ont pas été bien sûrs jusqu'ici. Il est vrai que les tableaux anglais ne sortent guère de leur île, qu'ils s'y placent à demeure dans les hôtels et les châteaux de la nobility britannique, et qu'ils ne paraissent guère en pleine lumière de publicité que dans ces rares et solennelles exhibitions où le monde est convoqué.

Jamais occasion meilleure ne s'est offerte pour étudier l'école anglaise. Là, sont surtout l'intérêt et la nouveauté de l'exposition actuelle. Aussi nous aurons plaisir à populariser un peu par notre compte rendu les maîtres qui ont constitué l'art britannique.

Passant à la « division étrangère, » l'impression est tout autre. Les salles anglaises font l'effet d'un musée; les salles où sont accrochés sans aucun ordre apparent les tableaux des Français contemporains, et à leur suite les tableaux des autres pays, ont l'air d'une de ces ex-

positions banales, fréquentes dans les capitales et les grandes villes du continent. Tout ce qui est là, nous l'avons vu aux expositions de Paris, de Bruxelles, d'Anvers, d'Amsterdam, de Munich et de Cologne.

Il est vrai que les écoles du continent n'avaient pas les mêmes raisons que l'école anglaise pour s'appuyer sur leur passé, qui est universellement connu dans l'histoire de l'art et qui date de loin.

Au dix-huitième siècle, il n'y avait plus de peinture en Italie ni en Espagne, en Allemagne, en Hollande, ni en Flandre. Quant à Raphaël, à Corrége et à Titien, à Velazquez et à Murillo, à Dürer, à Cranach et à Holbein, à Rembrandt et à Rubens, ils sont dans les musées. Leur période est finie. Vieille tradition, interrompue depuis longtemps, et qui marque une phase historique, absolument comme l'art antique ou l'art du moyen âge.

Seule, la France eut, au dix-huitième siècle, une école nouvelle, détachée de ce qu'on a nommé la Renaissance. Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, Greuze, font bande à part, relativement à l'art européen et même à l'art français. Mais de ceux-là aussi le règne est passé, et la France, comme les autres nations, a recommencé une période toute moderne. Peut-être la France eût-elle bien fait d'envoyer à l'Exhibition internationale quelques œuvres de ses maîtres qui ouvrent notre siècle, de Gros, de Prud'hon, de Géricault et des autres initiateurs de la génération actuelle. Une pareille série eût été aussi logique que la série anglaise depuis Hogarth.

Telle qu'elle est, l'exposition de l'école française n'est pas très-saisissante, et les meilleurs tableaux y sont

perdus au milieu de la peinture militaire, qui a tout envahi. On ne voit d'abord que batailles, charges de soldats, portraits de guerriers en uniformes éclatants. N'est-ce pas singulier, cette glorification de la guerre dans le temple de l'art et de l'industrie, à l'occasion d'une grande solennité pacifique? Cela fait pendant aux superbes canons anglais, exposés en bas, avec les plaques en fer que leurs boulets ont percées et mises en pièces. Les Anglais cependant s'étonnent de cette prépondérance de l'élément militaire dans la peinture française, et ils remarquent surtout que les troupes britanniques ne montrent point leurs habits rouges dans les tableaux français reproduisant des épisodes de la guerre de Crimée, où elles se sont fait tuer galamment. A chaque peuple ses héros.

Après les batailles, les tableaux qui attirent le plus l'attention sont ceux de Paul Delaroche, sa *Marie-Antoinette*, appartenant à un Anglais, M. Perkins; sa *Martyre sous le règne de Dioclétien*, laquelle est généralement prise pour une Ophélia; son portrait de M. Émile Pereire, le meilleur portrait de toute l'Exhibition, et trois petits sujets religieux. Paul Delaroche est bien connu et fort apprécié en Angleterre, et plusieurs de ses grandes compositions ornent les galeries anglaises, par exemple son *Charles Ier*, à Bridgewater Gallery, son *Stafford allant au supplice*, dans la galerie de lord Sutherland, à Stafford house.

Ary Scheffer aussi est estimé dans le pays de Milton. Mais le seul tableau qu'il ait à l'Exhibition, *Saint Augustin et sainte Monique*, y semble bien pâle. Encore faut-il chercher pour le trouver, comme bien d'autres

tableaux distingués, qu'on n'aperçoit pas même à une première promenade. Je ne sais par quelle fatalité le classement de l'école française a été fait si malheureusement, que le tableau d'Eugène Delacroix, l'*Évêque de Liége*, un chef-d'œuvre, le seul qu'il ait exposé, — la *Mare* de Théodore Rousseau, un autre chef-d'œuvre de couleur et de lumière, — un *Intérieur de forêt*, par Diaz, une *Scène rustique* par Millet, un petit paysage de Decamps, les petits bijoux de Meissonier, et plusieurs œuvres des meilleurs artistes contemporains ne font aucun effet et sont presque indécouvrables. Il y a même de très-grands tableaux auxquels ne manquent ni la vigueur, ni l'originalité, et qui n'arrêtent point le regard, par exemple le *Combat de cerfs*, de Courbet, qui avait tant d'éclat au dernier Salon de Paris.

Ce qui marque en première ligne, avec les Paul Delaroche, c'est la *Source* de M. Ingres, placée entre un portrait de jeune fille, par M. Hippolyte Flandrin, et le portrait de Mlle Emma Fleury, de la Comédie-Française, par M. Amaury Duval. Le maître fait bien entre ses deux disciples. Peut-être la *décence* anglaise s'effraye-t-elle un peu de la jeune nymphe qui montre en pleine lumière sa beauté toute nue, et l'on dit même que cette peinture *very shocking* a failli être écartée de l'Exhibition. Mais cependant les ladies ne peuvent pas s'empêcher de la regarder et de l'admirer. Ce sera là, sans doute, le chef-d'œuvre du vieux peintre, qui a su dessiner, à quatre-vingt-quatre ans, des formes si juvéniles.

Marilhat obtient un succès bien mérité avec sa *Vue du Nil*, à M. le comte Duchâtel, avec sa *Vue du Caire* et sa *Nécropole du Caire*. Il est désormais classé parmi

les maîtres, ce jeune artiste, mort avant d'avoir produit tout ce que promettaient sa forte pratique et son profond sentiment de la nature.

En paysages, on examine encore avec curiosité la grande *Inondation*, de Paul Huet; les *Bœufs allant au labour*, de Troyon; l'autre scène de labour, par Rosa Bonheur; une *Vue de Venise*, par Ziem; le *Soir*, par Cabat, tableaux empruntés au Musée du Luxembourg, qui a fourni la plus ample contribution : les *Cervarolles*, de M. Hébert; les *Illusions perdues*, de M. Gleyre; la *Bénédiction des blés en Artois*, par M. Breton; l'*Embarquement de De Ruyter et de De Witt*, par M. Isabey; la *Fortune et le Petit Enfant*, de M. Baudry, et quantité de tableaux par MM. Benouville, Comte, Gendron, Hippolyte et Paul Flandrin, Barrias, Bouguereau, Lambinet, Tassaert, Fortin, etc. Les autres principaux *contributeurs* à l'exhibition française sont le gouvernement impérial, le Musée de Versailles, l'empereur et le prince Napoléon, surtout pour les batailles, sujets et portraits militaires; le comte de Morny, MM. Pereire, le comte Duchâtel et le marquis Maison.

En portraits, après celui de M. Émile Pereire, par Paul Delaroche, il y a de notables celui du prince Napoléon, par M. Hippolyte Flandrin; celui de Mlle Rosa Bonheur, si populaire en Angleterre, par M. Edouard Dubufe; un grand portrait en pied de l'impératrice des Français, par M. Winterhalter; un portrait en pied d'Abd-el-Kader, par M. Tissier, et quelques portraits de femmes, par MM. Pérignon, Ricard et autres. Le portrait de l'impératrice vient seulement d'être placé et il attend encore son pendant, le portrait de l'empereur, par

M. Hippolyte Flandrin ; de même qu'on attend encore la fameuse *Bataille de Solferino*, par Meissonier, et son portrait de l'empereur Napoléon Ier. Ces curiosités, dont la place vide est indiquée sur le lambris, ajouteront sans doute beaucoup d'attrait à l'exhibition française.

Les tableaux qui comptent encore dans la salle française, soit à cause des sujets, soit à cause du nom des auteurs, sont les *Sœurs de charité*, par Mme Henriette Browne ; la *Nymphe enlevée par un faune*, de M. Cabanel ; le *Cirque* (*Ave, Cesar imperator, morituri te salutant*), de M. Gérôme ; la *Noce en Basse-Bretagne*, de M. Adolphe Leleux, le *Berger arabe*, de M. Fromentin, une *Forêt*, de M. Belly. Il faut bien citer aussi les deux plus grandes peintures de l'Exhibition, qui se font vis-à-vis : le *Pilori*, allégorie peu intelligible, par M. Glaize, et la *Vision de Zacharie*, par M. Laemlein.

Passons maintenant aux Hollandais et aux Allemands, qui sont exposés dans la même grande salle que les Français, les uns sur le lambris de droite, les autres à gauche.

L'école hollandaise n'est pas brillante. En cherchant bien, on y découvre cependant de bonnes peintures, par M. Israels, notamment son *Naufragé ;* les *Intérieurs de ville*, par M. Springer ; les paysages de M. Roelofs, qui est devenu presque Belge ; de grands arbres, par M. Kuytenbrouwer, qui habite maintenant la France ; une excellente Scène rustique, bergère qui rentre à la ferme avec sa vache, par M. Burnier, et de bons paysages, par M. Bilders ; un des plus grands tableaux est le portrait de Mme Wattier Zieseni, l'actrice, dans le rôle d'Agrippine, composition qui semble inspirée par celles où

Reynolds s'est plu à peindre Mrs Siddons; mais qui, hélas! n'a aucune des qualités du grand artiste anglais.

Chez les Allemands, peu de choses à noter. Comme dans la série française, il manque dans la série allemande les principaux maîtres de l'école. Où sont Cornelius et Kaulbach, Overbeck et Steinle, Lessing et les autres artistes populaires en Allemagne? Je ne vois guère de très-intéressant qu'un tableau d'Alfred Rethel, *Saint Jean et saint Pierre*, avec six figures de grandeur naturelle; encore, cette peinture, qui appartient à Mme Rethel, est-elle peu orignale pour l'auteur des fresques de l'hôtel de ville à Aix-la-Chapelle. Comme curiosité, on regarde la *Revue de l'empereur Joseph II*, tableau du temps, avec portraits de l'empereur et des personnages de sa suite, par Quadal; le portrait de l'empereur d'Autriche, debout, en costume impérial, appartenant à la corporation de Prague; le portrait de l'impératrice d'Autriche, appartenant à la comtesse Esterhazy, peinture délicate et fine, par M. Schrötzberg. On trouve encore quelques noms connus hors de l'Allemagne, M. Knaus, M. Carl Hübner, M. Pettenkofer, M. Carl Begas, avec son portrait de G. Schadow, appartenant au roi de Prusse; M. Gustave Richter, avec un fin portrait de femme en robe émeraude; M. Schrader, de Berlin, dont la *Lady Macbeth errant durant son sommeil* a une certaine grandeur assez dramatique.

Qui le croirait? la Suède, la Norwége et le Danemark font plus d'effet que l'Allemagne et la Hollande. Les galeries nationales et les galeries royales de Stockholm, de Christiana et de Copenhague, les Académies et Sociétés des arts, et plusieurs amateurs de ces trois villes ont

envoyé des tableaux excellents, très-bien peints, avec une naïveté originale et forte, très-intéressants comme expression du pays et des mœurs. Tels sont les intérieurs de hutte en Laponie, par M. Höckert, et particulièrement la *Famille de pêcheurs,* avec figures de grandeur naturelle, l'homme assis faisant du filet, la femme, en robe verte et bonnet rouge, prenant son baby dans un berceau suspendu en hamac; — l'*Amazone Brynhilda,* tissant en étoffe de couleur les exploits de son amant Sigurd Fafnisbane, par M. Malmström; c'est sans doute une légende suédoise; la figure, de grandeur naturelle, est vue de profil; composition très-poétique et très-fantasque; —un paysage suédois, par M. Eduard Bergh; — des paysages norwégiens, par MM. Fearnley et Cappelen; — puis une marine prise sur les côtes du Danemark, par M. Sorensen; — quelques portraits, Thorvaldsen jeune (en 1815), par M. Eckersberg, Thorvaldsen vieux (en 1842), par M. Gertner, qui a fait aussi le portrait du roi actuel, Frédéric VII.

Mais, en conscience et sans compliments, c'est l'école belge qui, après l'école anglaise, a le meilleur air dans cette grande Exhibition internationale. Par chance ou par choix, la Belgique a eu l'avantage d'obtenir pour elle seule une des travées qui suivent la longue salle où sont presque confondus les Français, les Hollandais et les Allemands. Là, une ordonnance très-habile fait encore valoir les premiers peintres belges, représentés par leurs œuvres capitales : dix tableaux de Gallait occupent le centre du lambris gauche, et ils ont pour vis-à-vis neuf tableaux de Leys! A un des angles sont rassemblés neuf tableaux de Madou; à un autre angle,

quatre tableaux d'Alfred Stevens. On remarque encore MM. Willems, Dillens, de Groux, de Block, Lies, Fourmois, Lamorinière, van Moer, Louis Robbe, Verlat, Hamman, etc., sans compter sept toiles de M. Verboeckhoven, deux grandes compositions de M. Slingeneyer, et trois peintures assez distinguées par M. Portaels. On peut être assuré que la réputation de plusieurs de ces artistes sera faite désormais en Angleterre; Leys, qui n'y avait jamais exposé, est déjà mis par les Anglais au premier rang de l'art européen. Il va sans dire que nous reprendrons l'école belge dans un article spécial.

La glorieuse Italie et la fière Espagne n'ont plus de peintres qui rivalisent avec les autres écoles. Hélas! il n'y a rien à noter dans la salle où sont réunis les Italiens, les Espagnols et les Suisses. On a pourtant mis à contribution, pour l'Italie, la galerie nationale et l'Académie de Florence, la galerie et l'Académie de Parme, les collections du roi Victor-Emmanuel, du prince de Piémont, de la duchesse de Gênes, etc. A peine distingue-t-on dans tout cela quelque tableau que recommandent sa dimension ou le sujet; par exemple les *Iconoclastes* de M. Domenico Morelli. Chez les Espagnols, je n'ai vu qu'un Goya, *Femme couchée*, peinture délicieuse, égarée là parmi des œuvres contemporaines, qui ne tiennent plus à la tradition espagnole, comme Goya lui-même descendait de Velazquez. Chez les Romains, rien; chez les Suisses, rien.

De la salle italienne qui fait l'angle sud-ouest du bâtiment, on passe dans les salles en retour d'équerre, qui contiennent les dessins, aquarelles, eaux-fortes, gravures, etc., principalement de l'école française. Là il

faut s'arrêter devant le grand *Josué* de Decamps, et une petite aquarelle d'enfants qui jouent; devant deux dessins de M. Ingres, son portrait au crayon de M. de Nieuwerkerke, et le monument de lady Montague, projet de décoration tumulaire; devant de spirituelles séries de Charlet et de Raffet, de gracieuses figures de Vidal, de fines compositions de Bida, des miniatures de Mme de Mirbel, dont un beau portrait de M. Ingres, des aquarelles d'Eugène Lami, d'après les œuvres d'Alfred de Musset, des Albanais de M. Valerio, des eaux-fortes de M. Braquemond, la *Ronde de nuit*, lithographiée par Mouilleron d'après Rembrandt, une superbe épreuve de l'*Hémicycle* de l'École des beaux-arts, gravé par Henriquel Dupont d'après Paul Delaroche, et aussi devant quelques reproductions des œuvres célèbres des maîtres allemands, par exemple la *Maison des fous* et la *Bataille des Huns*, de Kaulbach, etc.

Pour avoir tout vu, il n'y a plus qu'à chercher les curieuses peintures des Américains, qui sont mêlées, en bas, à l'exposition industrielle; celles du jeune Turc, Paul Musurus bey, que je n'ai pas encore su découvrir; et même quantité de singulières reproductions de la nature ou des portraits sauvages qui ne sont pas catalogués comme objets d'art, dans le catalogue officiel du *Fine art department*, et qui décorent çà et là des cases consacrées à l'exhibition d'objets quelconques, provenant des pays lointains.

II

Dans les galeries de peinture, à l'Exhibition de Londres, ce qui surprend les étrangers, c'est l'école anglaise. Mais ce qui surprend les Anglais et tout le monde, c'est l'école belge.

L'école belge a un caractère; ce qui n'est pas une qualité vulgaire, et ce caractère, c'est la sincérité et l'honnêteté. Le *vir probus* des Latins s'applique à l'artiste comme à l'orateur. Sois d'abord convaincu, et ton œuvre aura une puissance sympathique.

Les peintres belges sont à la fois très-volontaires et très-naïfs, j'entends très-naturels. Dans les compositions historiques de Leys, dans les scènes familières de Madou, dans les paysages de Fourmois, on sent que l'artiste est là, qu'il s'intéresse de tout cœur aux hommes et aux choses qu'il représente. Je crois bien que Leys a vécu aux quinzième et seizième siècles et qu'il a vu ses chevaliers, ses archers, ses bourgeois, du temps de Philippe le Bon ou de Charles-Quint, de même que Madou connaît ses politiques, ses *villotiers* ou ses villageois de notre temps; de même que Fourmois a rêvé dans la Campine et dans les campagnes flamandes.

Leys a obtenu la grande médaille à l'Exposition universelle de Paris en 1855; on peut prévoir qu'il aura encore une des premières récompenses honorifiques à l'Exhibition internationale de Londres en 1862; d'autant que son style s'est encore fortifié depuis sept ans.

Dans les autres écoles, étrangères à l'Angleterre, aucun

peintre n'offre une série d'œuvres qui puisse le faire apprécier. Leys, peu connu jusqu'ici à Londres, si ce n'est de réputation, arrive chez ses voisins avec neuf tableaux bien groupés au milieu d'une salle parfaitement éclairée : l'*Institution de la Toison d'or en* 1429 (au duc de Brabant), la *Publication de l'édit de Charles-Quint en* 1550, introduisant l'inquisition dans les Pays-Bas (au comte de Liedekerke), *Marguerite d'Autriche recevant le serment des archers d'Anvers* (à l'impératrice de Russie), le jeune *Luther chantant dans les rues d'Eisenach*, la *Femme avec son enfant malade*, dans une chapelle catholique, et quatre reproductions des fresques dont il a orné sa propre salle à manger.

La plupart de ces peintures sont déjà populaires en Belgique, sauf peut-être l'*Institution de la Toison d'or*, terminée tout récemment. Mais *l'Indépendance* est un journal européen, et pour les amateurs de tous pays il convient de donner une brève description, qui indique au moins les traits généraux de chaque sujet.

L'*Institution de la Toison d'or* eut lieu dans le chœur de l'église Saint-Sauveur à Bruges, lors du mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal. En avant, à droite, sont l'évêque et les dignitaires ecclésiastiques chargés de recevoir le serment des nouveaux chevaliers; à gauche, les chanoines, en surplis blancs. Les chevaliers, tout en rouge, descendent des stalles occupant le second plan à gauche et s'en viennent poser la main sur une châsse sacrée, face à face avec le vieil évêque qui les regarde. En arrière, d'un côté, Philippe le Bon, sa femme et leur cour; de l'autre côté, la foule des assistants.

Du rouge pur dans les chevaliers en pleine lumière, du blanc immaculé dans les chanoines, deux notes franches sur un fond de vitraux multicolores, avec ça Leys a su trouver son harmonie. Peut-être eût-il encore gagné de la vigueur, en éteignant un peu ces deux tons vifs et les enveloppant davantage dans la masse de la couleur. Les tons brisés du dernier plan y prêtaient, et il eût ainsi, du premier coup, donné lui-même à sa peinture ce que les vieux tableaux obtiennent par l'action du temps : une heureuse condensation de la variété dans l'ensemble. C'est beaucoup à cette espèce de fusion panthéistique que la peinture des anciens maîtres doit son charme aux yeux de la postérité. Leys connaît bien cet artifice, et souvent même on lui a reproché de trop rappeler la peinture ancienne. Mais on en pourrait dire autant de tous les coloristes, d'Eugène Delacroix, de Decamps, de Théodore Rousseau, de Diaz, parce qu'ils ont retrouvé les harmonies des Vénitiens ou des Hollandais.

Ce qui frappe surtout dans ce tableau de Leys, ainsi que dans toutes ses œuvres, c'est l'individualité typique des figures : le vieil évêque est de l'époque, et les van Eyck l'ont connu : un brave homme, qui tient la chose pour sérieuse et qui croit à l'efficacité de la chevalerie — même armoriée de Toison d'or, comme à la vérité de la Bible. Chevaliers, chanoines, pages et public, sont pareillement ressuscités du quinzième siècle, et pour Philippe le Bon, il est tout simplement, comme il convenait, le duplicata du portrait peint par Roger van der Weyden et conservé au Musée d'Anvers (n° 34). Les figures sont de grandeur mi-naturelle.

La *Publication de l'édit de Charles-Quint* est de même proportion à peu près.

Qu'il s'agisse du seizième siècle ou du quinzième, la fidélité archéologique de Leys est toujours indiscutable. C'est un rare mérite que de restituer le milieu d'un autre siècle, topographie, architecture, ornementation, costumes, et même les faits et gestes, les tournures et les physionomies des générations éteintes.

Cette exactitude dans la peinture des formes extérieures, jointe au caractère des figures d'un autre âge, ont porté à croire que Leys pastichait les vieux maîtres néerlandais et allemands. Qui? Les Brvegel, Albrecht Dürer? Mais l'analogie qu'il peut avoir avec ces artistes tient seulement à ce que ses sujets sont de la même époque. Il est aussi éloigné de la candeur grotesque et malicieuse du vieux Brvegel que de la sauvage mélancolie d'Albrecht Dürer. Son inspiration lui est propre; elle réside à égale distance de la familiarité caustique et de la poésie fantasque, sur le terre-plein du bon sens. Où il excelle, c'est dans la compagnie des bourgeois. Lui-même est un bourgeois du moyen âge, dans le beau sens du mot, un homme qui exerce honnêtement ses droits et ses devoirs en toutes choses, dans la vie publique et dans la vie intime, dans sa guilde et dans sa famille.

Comme il comprend bien ces citoyens au cœur libre et aux bras liés, qui s'entendent lire la notification d'un établissement inquisitorial! Il est à l'aise, avec ce sujet, pour varier les attitudes et les expressions, les costumes et les couleurs, dans la foule qui s'étonne et s'irrite autour du publicateur de la mauvaise nouvelle.

A la solennité du serment des chevaliers de la Toison d'or, la monotonie était commandée par une scène d'apparat; ici, dans une scène de carrefour, rehaussée par une situation perplexe et la vivacité de sentiments patriotiques, le peintre peut inventer son monde à sa fantaisie, pourvu qu'il y conserve le cachet de l'histoire. Et vraiment, nous sommes bien à Anvers, et non pas ailleurs, en plein seizième siècle, et non pas à une autre date. C'est quelque chose que d'écrire ainsi les lieux, les temps, et d'y joindre les hommes d'alors, qui sont toujours les hommes d'auparavant et les hommes d'aujourd'hui. Pour moi, je préfère cette scène populaire au noble tableau du Serment des chevaliers.

Leys cependant est encore plus fort dans les tableaux épisodiques que dans les représentations très-complexes, où il faut beaucoup d'espace et des fonds éloignés; souvent il charge trop ses lointains, donne trop de réalité à ses ciels et écrase ainsi ses premiers plans.

La composition du jeune *Luther chantant des psaumes* à Eisenach ne comportait pas ces difficultés. Aussi est-ce un de ses chefs-d'œuvre — et une de ses œuvres que lui-même approuve le plus. Le fond de muraille, sur lequel se dessinent Luther debout, ses jeunes compagnons et la jeune femme assise, est parfait. Et qu'elle est charmante cette jeune femme qui écoute le petit artiste en robe monacale, le futur grand réformateur!

Leys, qui fait si bien les vieux évêques à face parcheminée, les rudes compagnons d'une émeute civique ou d'une fête populaire, a fait plusieurs fois des femmes délicieuses, par exemple encore les trois femmes assises derrière la jeune Marguerite d'Autriche, recevant le ser-

ment des archers d'Anvers. La photographie de Fierlants a vulgarisé ce groupe distingué, qui soutiendrait la comparaison avec les figures les mieux tournées et les plus séduisantes des maîtres italiens du quinzième siècle.

Dans la Femme catholique faisant un vœu pour son enfant malade, le sentiment domine. La mère, debout et presque de profil, tenant entre ses bras son baby, prie devant la flamme des cierges, au moyen de laquelle est censée s'établir une communication entre la piété superstitieuse et le ciel. Il existe de ce tableau une étude d'après nature, exposée à Bruxelles il y a peut-être six à sept ans. Jusque-là je n'avais pas eu beaucoup de sympathie pour le talent de Leys, qui me semblait un peu de bric-à-brac, et, en effet, dans sa première manière il n'a pas ses qualités profondes, conquises depuis, à force de vivre dans une époque d'affection. Comme peintre aussi, ses pratiques n'avaient d'abord ni énergie ni originalité. A sa place, je retirerais volontiers du Musée de Bruxelles le *Rétablissement du culte à Anvers*, pour y substituer quelque tableau de la dernière période. Car il y a une distance énorme entre l'artiste d'aujourd'hui et l'artiste à ses débuts. Cette progression dans le talent arrive surtout aux hommes de réflexion et de volonté, tandis que certains artistes plus spontanés sont parfois meilleurs dans leurs commencements. Pour moi, j'aime mieux le Raphaël de la *Belle Jardinière* que le Raphaël de la *Transfiguration*.

Ayant vu cette étude de Leys à une exposition de Bruxelles, j'ai compris que, dans ses œuvres précédentes, l'artiste s'était toujours débattu contre la terrible

difficulté de savoir agencer un tableau, mais qu'il ne lui manquait ni le sentiment de la vie et de la beauté, ni la faculté du coloriste. Aujourd'hui je ne connais guère de peinture des maîtres contemporains, dans toute l'Europe, qui soit préférable au tableau du jeune *Luther* ou à la *Marguerite d'Autriche.*

Les fresques de la salle à manger sont également bien connues par les excellentes photographies de Fierlants. Quatre panneaux : deux grands, très-oblongs, en manière de frise, et deux plus petits. Les hôtes s'en vont à la fête; départ, arrivée, réception, préparatifs pour le festin.

Dans la procession des invités qui défilent en plein air, il y a des groupes d'une belle désinvolture, surtout des femmes, par exemple celle qui donne le bras à son amoureux et qui se retourne à demi. C'est gai, de franc caractère, et très-entraînant. On irait volontiers à l'aventure, derrière cette jeunesse en atours de réjouissance, ne fût-ce que pour causer avec quelques bons hommes qui ont l'air très-avisé, et qui songent peut-être aux grands vidrecomes, tandis que la jeunesse songe à l'amour et en fait même un peu, — chemin faisant.

On arrive, on frappe à la porte de l'ami. Nous voici entrés. Oh ! la bonne table, bien garnie de vases ciselés, de verreries et de faïences ! La bourgeoise est là, debout, donnant le dernier coup d'œil et le dernier coup de main aux préparatifs du banquet. Tout ira bien ! *All right! Come in, gentlemen and ladies, boys and girls, and babies also.* Il y a place pour tout le monde, dans cette salle d'une si fine couleur et qui rappelle un peu, par la distinction du ton, le volet gauche du triptyque de

Quentin Maissys au Musée d'Anvers, où la jeune Salomé vient d'apporter sur la table d'Hérode — un plat d'argent.

Tout cela fait grand effet à l'Exhibition internationale et Leys sera désormais populaire en Angleterre.

En face des neuf tableaux de Leys sont les neuf tableaux de Gallait, qui excitent également la curiosité. Gallait n'avait point exposé à Paris en 1855, et il s'est même presque retiré des exhibitions périodiques. Cette réunion de ses œuvres principales offre donc beaucoup d'intérêt. Gallait aussi n'était presque connu en Angleterre que par sa renommée. A présent, les Anglais et les émissaires des autres peuples qui viennent étudier à Londres l'état de l'art contemporain pourront juger sur pièces rapprochées cet artiste, dont les tableaux sont déjà dispersés dans les musées et les riches collections particulières.

L'*Abdication de Charles-Quint* appartient au Musée royal de Belgique, bien qu'elle soit ordinairement placée au Palais de Justice de Bruxelles. Les *Derniers moments du comte d'Egmont* appartiennent au Musée royal de Berlin, les *Derniers honneurs rendus au comte d'Egmont et de Horn*, à la ville de Tournai ; *Jeanne la Folle*, à la reine de Hollande, et décore sa résidence au pavillon du Bois, près La Haye ; la *Prise d'Antioche* vient de la collection Jacobson à Rotterdam. Voilà déjà cinq villes mises à contribution, au profit de l'exhibition vraiment internationale. Le *Prisonnier* appartient à M. Pauwels ; le *Montaigne visitant le Tasse*, à une autre galerie de Bruxelles ; le portrait du pape Pie IX retournera sans doute à Rome, d'où il est venu. Pour la *Dalila*, un des

derniers tableaux de l'auteur, on ne dit pas d'où elle vient, ni où elle ira.

Quatre compositions historiques, dont une toile de dix mètres, l'*Abdication de Charles-Quint*; trois tableaux qu'on peut appeler poétiques; un portrait et même une bataille : Gallait se montre donc à Londres sous toutes les formes de son talent.

C'est l'*Abdication de Charles-Quint* qui a fait la réputation de Gallait. Ce tableau est déjà d'une date assez éloignée, et les qualités du peintre se sont fortifiées depuis. Son style se rapprochait alors de celui de Paul Delaroche et même de celui d'Eugène Deveria dans la *Naissance de Henri IV*, du Musée de Luxembourg. L'histoire y est prise par son côté un peu théâtral et très-splendide. Les draperies, les toilettes et ajustements y marquent non moins que les têtes des personnages, qui ont peu d'individualité.

Contrairement à ce que nous observions tout à l'heure chez Leys, quand il peint l'histoire, prenez tout l'œuvre de Paul Delaroche, la *Jane Grey*, les *Enfants d'Édouard*, le *Charles Ier*, le *Stafford*, etc., ces figures ne sont pas plus de leur temps que de leur pays; la Jane Grey pourrait être une grisette parisienne d'à présent, et la Martyre qu'on voit à cette exhibition même, serait aussi bien une Ophélia, ou quelque jeune fille noyée dans la Seine au bord de l'île Saint-Denis. Le tableau de *Charles-Quint*, par Gallait, n'est pas exempt de ce défaut. Le vrai caractère historique y manque. Les personnages se trouvent là par occasion et ils pourraient aussi bien figurer dans la représentation d'un autre fait historique, d'un temps ou d'un pays tout autres; il n'y

aurait qu'à changer la forme des collerettes et la coupe des vêtements.

Constable le *naturaliste* fut bien surpris, un jour que son ami et patron, Sir George Beaumont, qui peignait aussi le paysage, lui dit naïvement : « Je suis embarrassé pour placer *mon arbre brun*. Car c'était alors l'usage chez les paysagistes de mettre toujours quelque part un arbre foncé, pour contraster avec les arbres de couleur naturelle et faire repoussoir au vert. Constable ouvrit la fenêtre de l'atelier donnant sur un parc et dit à Sir George : « — Où diable voyez-vous là votre arbre brun ? »

Les peintres d'histoire ont souvent ainsi des figures, — brunes ou blondes, — qu'ils s'habituent à placer dans toutes leurs compositions. Même chez de très-grands maîtres, le caractère historique est absolument négligé. Paul Véronèse ne songeait guère à cela, quand il peignait ses *Noces* peu bibliques, où les belles dames de Venise et ses amis les artistes jouent galamment le rôle de Cananéens. On s'en console, je le veux bien, quand la peinture est magique comme celle de Paolo, et ce n'est pas moi qui me tourmenterai sur l'authenticité d'une interprétation en peinture. Je ne sais pas même le sujet de beaucoup de tableaux que j'admire, et je n'ai jamais eu l'idée de m'en informer. A propos, que signifie donc la Vénus de Milo ? Bah ! peu importe, et il ne faut pas s'effaroucher non plus des Juives d'Amsterdam, si elles font leurs saintes femmes dans les tableaux bibliques de Rembrandt.

Gallait, ayant commencé ses études en France, a toujours conservé quelque ressouvenir du style français,

dans la composition particulièrement. Le *Charles-Quint* n'est pas éloigné de Paul Delaroche ; le *Comte d'Egmont à ses derniers moments* fait penser à M. Léon Coigniet ; aussi ce tableau a-t-il été gravé en pendant au tableau de M. Coigniet, le *Tintoret et sa fille*. Ailleurs et le plus souvent Gallait rappelle Ary Scheffer, qui fut son maître. On est toujours le fils de quelqu'un. Michel-Ange procède du Donatello et du Ghirlandajo; Raphaël, du Pérugin, de Fra Bartolommeo et de bien d'autres.

Le tableau où les têtes sanglantes des comtes d'Egmont et de Horn sont exposées sur un drap blanc fait frissonner la sensibilité anglaise, qui affronte parfois la « chambre des horreurs, » du cabinet de Mme Tussaud, Backer street. Les têtes sont très-bien peintes en saillie sur le blanc mat du lit funéraire. Gallait est un très-habile praticien, qui approche ici de l'auteur du *Radeau de la Méduse*.

Dans *Jeanne la Folle*, c'est encore un mort, couché sur un lit d'apparat, et dont la tête et les mains bleues contrastent avec les tons de chair de la blanche jeune femme. Gallait, comme Paul Delaroche, aime les sujets terribles. Sa folle, presque terrassée, se penche, par un beau mouvement, sur le corps de Philippe, et l'expression de son visage est très-dramatique. Le torse et les bras sont dessinés et modelés en maître, mais la couleur des draperies et des accessoires d'ameublement n'est pas très-harmonieuse.

La *Dalila* vient, je crois, d'être terminée et il semble même qu'elle n'a pas encore été vernie. De larges embus empêchent la transparence en certaines parties, surtout dans le rideau rouge qu'entrouvre la suivante en robe

Source; après quoi il faut tomber en second ordre.

Madou vient après les peintres historiques, non pas à cause de son genre familier : le modeste van Ostade et le spirituel Jan Steen valent mieux que Mignard et Lebrun, et Hogarth est plus estimable que Benjamin West.

Madou compte aussi neuf tableaux; le nombre est faditique; impair composé de trois trinités ! Nous avons ses *Politiques,* sujet qui fut aussi traité par Wilkie avec beaucoup d'esprit et qui commença sa réputation; le *Trouble-fête,* appartenant au Musée de Belgique; une *Scène de galanterie,* à l'Académie des beaux-arts d'Anvers; la *Chasse aux rats,* de la collection du duc de Brabant; et cinq autres petites scènes de mœurs, appartenant à des amateurs belges.

Le plus important de ces tableaux est le *Trouble-fête,* avec beaucoup de figures; le meilleur est, à mon avis, les *Politiques,* deux personnages seulement, mais qui éclipseraient Talleyrand et Metternich, en criminelle conversation, je veux dire en conférence diplomatique.

Que discutent-ils, ces deux profonds politiques ? La question romaine, peut-être ? Bien fins s'ils y voient clair. Il me paraît que l'un dit : — « La papauté est enfoncée et Rome est nécessaire à l'unité de l'Italie. » Brave homme de patriote, corrompu par la philosophie moderne ! L'autre lui répond : — « Vous n'êtes qu'un badaud ! Vous n'avez aucune idée des nécessités politiques et de la pondération des empires. Jamais le fils aîné de l'Église n'abandonnera Rome. Napoléon Ier n'écrivait-il pas, à Sainte-Hélène : « Tiens toujours le pape dans ta main ? Paris et Rome doivent mener le monde. »

Ils en sont là, les Politiques de Madou, jusqu'à ce qu'ils se jettent leurs verres au visage. Mais ce sont gens modérés et de mœurs placides, quoiqu'un peu rageurs.

La *Chasse aux rats*, c'est encore un sujet qu'a traité Wilkie ; aussi les kermesses et les amoureux de village. Les Anglais apprécient donc beaucoup la naïveté humoristique des tableaux de Madou. Je ne serais pas étonné qu'il fît une trouée dans les collections anglaises, peu ouvertes aux peintres modernes du continent, mais si généreuses pour les peintres insulaires, dont certains tableaux se vendent des milliers de guinées et rapportent parfois à l'auteur, avec le produit des expositions et des gravures, jusqu'à deux ou trois cent mille francs : tel, le tableau de Frith, le *Derby*, exposé présentement chez M. Gambart, Pall Mall, et dont la gravure a déjà trouvé un nombre prodigieux de souscripteurs à dix et quinze guinées l'exemplaire !

Les tableaux de Madou sont rangés sur le lambris en retour de la salle consacrée à l'école belge ; il a pour pendant, de l'autre côté, les tableaux d'Alfred Stevens, et, en face, les tableaux de Willems, tableaux de genre, — d'un genre différent, — mais qui sont également accueillis avec sympathie. — L'Angleterre compte aussi quelques peintres de ce genre élégant, quoique familier, Newton par exemple, un artiste très-fin et très-distingué, dont plusieurs peintures rivaliseraient presque avec celles de Terburg et de Metsu.

Nous connaissons par les expositions précédentes, à Bruxelles et à Paris, les tableaux d'Alfred Stevens : la *Veuve*, l'*Absence*, le *Bouquet*, le *Chez soi* (*at home*), et ceux de Willems, la *Toilette de la mariée*, appartenant

au Musée de Belgique, l'*Introduction*, la *Toilette* et le *Message*, avec un gentil page, vu de dos, en pourpoint feuille-morte. C'est la collection de M. van der Donckt qui a fourni la plupart de ces peintures, ainsi que trois des Madou.

M. Hamman, avec son *Adrien Willaert dirigeant l'exécution d'une messe de sa composition*, devant le doge de Venise, tableau emprunté au Musée de Bruxelles, M. de Groux, avec sa *Mort de Charles-Quint*, appartenant à M. Pauwels, sont encore des plus notables à l'Exhibition. De Groux est surtout fort original dans une petite scène intitulée les *Regrets*, deux prêtres qui se promènent dans un sentier entre des blés, un vieux et un jeune, le vieux la tête inclinée, le jeune un peu émouvé sans doute par les ardeurs de l'été, par le parfum des herbes et le voisinage des fillettes occupées aux champs.

M. de Block a quatre tableaux, assez forts, un peu lourds; M. de Jonghe, sa *Vue près de Tournai*, appartenant au Musée de Belgique; M. Dillens, l'*Hiver* et l'*Eté* en Zélande; M. C. Tschaggeny, la *Malle-poste en Ardennes*, au Musée de Belgique, et les *Contrebandiers* sur la frontière franco-belge, à la baronne de Mussin; M. de Vigne, le *Mutin du dimanche*, au Musée de Belgique, peinture fine et savante, à la suite de Leys; un autre sectateur de Leys et son ami, M. F. Lies, un excellent tableau qu'on pourrait intituler les *Horreurs de la guerre*, avec des soldats qui emmènent une jeune fille et son fiancé parmi leur butin, avec l'incendie qui dévore les villages et les moissons; M. Lies a exposé aussi un portrait, en pied et de grandeur naturelle, de la fille de Leys, alors qu'elle était encore enfant. C'est, je crois,

une des premières peintures de ce jeune maître, qui cherche le style, en même temps que la sincérité et la force.

M. Portaels est remarqué pour la distinction de sa *Rebecca*, figure debout, de grandeur naturelle; il a aussi sa *Caravane en Syrie*, surprise par le simoun, et un buste de jeune bohémienne hongroise.

En fait d'autres grandes peintures, il y a le *Judas Iscariote*, de M. Thomas, le *Vésale suivant l'armée de Charles-Quint*, par M. Slingeneyer, le *Diomède*, de M. Stallaert, empruntés au Musée de Belgique. Je suppose qu'on est un peu revenu sur le mérite du *Judas*, qu'on vantait beaucoup à l'époque où il fut exposé à Bruxelles. Composition prétentieuse et faussement dramatique, lumière impossible, exécution misérable; le néant. Il ne faut plus parler de cet Iscariote. Pour M. Slingeneyer, fort considéré, dit-on, en Belgique, peut-être aussi la sympathie nationale s'égare-t-elle un peu. Quelque science acquise et des aspirations ambitieuses ne font pas le peintre.

Le *Vésale* ne signifie rien du tout, malgré ses cinq mètres carrés. Je dois dire qu'un autre tableau de M. Slingeneyer, le *Martyre sous Dioclétien*, arrête cependant les visiteurs, à cause de cet homme nu, couché par terre, et d'un effet de lumière très-faux derrière une porte entr'ouverte, par laquelle viennent regarder les bourreaux. Ce sujet intrigue les passants, qui regardent aussi, par curiosité. Comme ce tableau est placé près de la série des Gallait, le critique du *Journal des Débats*, si je ne me trompe, l'a même pris pour une œuvre du peintre de *Jeanne la Folle!* C'est triste pour Gallait, et honorable pour l'autre.

M. Verboeckhoven a joué sur un autre nombre de bonheur que Leys, Gallait et Madou : au lieu de neuf, il a envoyé sept tableaux. Sept devrait aussi avoir de la chance : les sept grands dieux, les sept sceaux de l'Apocalypse, les sept grands maîtres de la peinture, etc. ; il y a aussi les sept plaies d'Egypte et les sept psaumes de la pénitence. Décidément, la propriété mystique des nombres est contestable, et M. Verboeckhoven a d'ailleurs oublié que, dans le système de Pythagore, le nombre sept est l'emblème des « vicissitudes humaines. »

Jadis M. Verboeckhoven fut accepté comme un maître égal aux anciens maîtres de la Hollande et de la Belgique, à Berchem et à Karel Du Jardin, à Adriaan van de Velde, à Paulus Potter, et même un peu supérieur à Aalbert Cuijp ; car, en ce temps-là, Cuijp était censé au-dessous de M. Ommeganck. Les tableaux de Verboeckhoven se sont donc enlevés à de hauts prix, et ils sont aujourd'hui dans les plus riches galeries. Comme c'est fin et *soigné*, ils conserveront une certaine valeur pour la classe d'amateurs qui admirent la mauvaise peinture et *s'endroguent* de Mieris, de Denner, de Koekkoek et de van Schendel. Mais, pour les artistes et les amoureux de la franche peinture, les moutons de Verboeckhoven sont dépouillés de leur prestige, et ses bœufs font désormais des cornes trop longues.

Nous avons ici son *Taureau*, de grandeur naturelle, peint en concurrence à celui de Paulus Potter, qui n'y avait pas non plus très-bien réussi; son *Chien de Terre-Neuve*, aussi de grandeur naturelle, et qu'il faudrait retirer de l'eau, s'il y tombait; des bestiaux hollandais, une brebis flamande, dite *la Bonne Mère*, des moutons

écossais et des villageois belges : tous les pays, comme on voit, et toutes les races sont familières à M. Verboeckhoven. — Il ne manque que les moutons de Panurge.

De plus, nous avons un cheval blanc, de grandeur naturelle, découpé sur un fond de papier gris-bleu. Et sur ce cheval il y a des bottes, des hauts-de-chausses, un pourpoint et un chapeau à plumes, formant ensemble une apparence de cavalier. Les Anglais, qui voient partout leur histoire et qui croient qu'on ne s'occupe que d'eux, ont pris ce bonhomme pour un fantôme de Charles Ier, sous prétexte qu'il a quelque chose du Charles Ier *on horseback*, de van Dyck, dans le palais de Windsor. Mais la vérité est que ça représente Rubens, l'aïeul des artistes flamands en général et de Verboeckhoven en particulier.

Sérieusement, les tableaux de M. Verboeckhoven, où l'on peut découvrir de l'adresse appliquée dans un sens étranger à l'art véritable, ne font plus d'effet dans les expositions actuelles, et ils n'y seraient pas même vus, sans la célébrité éphémère qui s'est attachée au nom de l'auteur.

Les autres peintres d'animaux sont M. Joseph Stevens, avec une sorte de frise, où des chevaux revenant de la foire se dessinent sur un ciel gris ; M. Robbe, avec son grand tableau du Musée royal, la *Campine*, tachetée de troupeaux ; et M. Verlat avec son tableau intitulé : *Au Loup!* et deux pendants de *Singeries* très-égayantes.

En peintres de fruits, nous avons M. Robie, avec ses *Raisins*, du Musée de Belgique ; en marinistes, M. Clays, trois tableaux ; un architecturiste, M. van Moer, dont

les trois *Vues de Venise* sont remarquées, comme elles l'ont été aux expositions de Bruxelles et de Paris; en paysagistes, M. Lamorinière, M. Piéron, M. Fourmois.

M. Lamorinière a exposé deux paysages : l'*Eté*, vue prise d'Anvers, et l'*Automne*, vue prise de Spa. Ses arbres ont de l'élégance; l'exécution est un peu mince et égale partout; mais il a des gris très-fins, des harmonies heureuses, et l'ensemble est distingué.

Le tableau de M. Gustave Piéron, Vue prise dans les environs d'Anvers, appartient au duc de Brabant. M. Piéron possède un vif sentiment de la nature *naturelle;* il aime les sites très-simples, un peu sauvages; quelques chaumières abritées sous des ramures, une lisière de forêt, ou des terrains abruptes et stériles. Sa couleur est intense et parfois un peu sombre; sa touche ferme et même un peu lourde; mais il va dans le sens d'une sincère interprétation du paysage.

M. Fourmois nous paraît être le plus fort des paysagistes belges qui ne se sont pas jetés à la suite de l'école française, d'ailleurs excellente en elle-même, mais dangereuse pour les artistes qui veulent l'imiter. L'imitation est toujours détestable, même quand elle s'attache à des modèles supérieurs. J'aimerais mieux avoir inventé la moindre petite ébauche originale que d'avoir exécuté le plus superbe pastiche de Raphaël. Les Bolonais, qui n'ont fait que copier leurs prédécesseurs, ne valent pas, tous ensemble, malgré leurs prétentions orgueilleuses, le bohémien Brouwer qui créa ses fumeurs mirobolants, ou le gentil Watteau qui créa ses donzelles irrésistibles. Il faut à l'artiste pour qu'il existe dans l'art, comme au

citoyen pour qu'il existe en politique, — le *self-government*.

Les trois tableaux de Fourmois sont le *Cottage dans la Campine*, appartenant au Musée de Belgique ; un *Marais* et une *Route à travers la lande*. Ce dernier paysage surtout est peint, si l'on peut ainsi dire, avec une conscience amoureuse; il communique l'impression que l'artiste lui-même a reçue dans cette campagne isolée. Point de *ficelles* d'exécution ; point de contrastes exagérés ; juste ce qu'il faut et comme il faut, pour montrer aux autres ce petit morceau de nature, qui a sa poésie propre, aussi bien que les sites à grand étalage. Est-ce qu'un petit moulin de Hobbema ou un buisson de Ruisdael ne sont pas des chefs-d'œuvre au même titre qu'une gorge des Apennins par Salvator Rosa ou qu'une vue du golfe de Naples par Claude le Lorrain ?

En sculpture belge, rien ne marque hors ligne, quoiqu'il y ait plusieurs marbres empruntés au Musée royal, le *Vainqueur*, par MM. Théodore et Jean Geefs ; l'*Ange du mal*, par M. Joseph Geefs ; la *Vénus Anadyomène*, de M. Fraikin, appartenant au duc de Brabant, et diverses autres statues, plus ou moins estimables.

J'espère n'avoir rien oublié de saillant parmi les œuvres de l'école belge, et je souhaite pour son honneur que les visiteurs affluent de partout à la grande Exhibition internationale où elle se montre si favorablement.

III

Avant la révolution politique et religieuse qui scinda en deux les anciens Pays-Bas, Hollandais et Flamands constituaient une seule et même école, issue des van Eyck. Depuis la séparation, à la fin du seizième siècle, la divergence des institutions, non moins que certaines particularités des caractères, des mœurs, des génies respectifs, produisirent deux écoles fort différentes, qu'on a souvent le tort de confondre ensemble. Rubens et Rembrandt n'ont absolument rien de commun, ni dans leur inspiration essentielle, ni dans leur style, ni dans leur pratique. Chacune des deux écoles a ses tendances propres : les Flamands du dix-septième siècle ne font presque que des tableaux religieux, mythologiques, allégoriques ou historiques; les Hollandais préfèrent les scènes de la vie réelle et actuelle, civique ou familière, et les images de la nature extérieure.

Il y eut pourtant toujours entre les deux peuples, — entre les deux écoles, — des communications fréquentes, par suite desquelles s'importaient et se greffaient, ici et là, des éléments plus ou moins hétérogènes. — Ainsi, Brouwer, sortant de Haarlem, allait à Anvers, y influençait Teniers et y formait Craesbeck; Jordaens allait à La Haye, y peignait son grand *Triomphe* de Frédéric-Henry, dans la salle d'Orange, du pavillon du Bois, où travaillaient près de lui Salomon de Bray, Pieter de Grebber et autres Hollandais : Lievens, le condisciple et

l'ami de Rembrandt, s'établissait à Anvers, après avoir subi à Londres l'influence de van Dyck; Nicolas Maes, l'élève de Rembrandt, allait à Anvers et s'y liait avec Jordaens. Frans Hals est un Flamand hollandisé. Plusieurs des élèves et sectateurs de Rubens venaient de Hollande. Lui-même était allé visiter les maîtres hollandais et particulièrement Gerard Honthorst. Il ne paraît pas que Rembrandt ait jamais eu l'idée d'aller faire son tour de Flandre.

Ce commerce amical des deux écoles a toujours continué jusqu'ici, l'une et l'autre ayant cependant toujours conservé des nuances distinctives. Aujourd'hui encore, M. Dillens (de Gand) va chercher en Zélande des sujets de tableaux, et M. Roelofs (d'Amsterdam) peint à Bruxelles ses paysages des environs de Dordrecht. Mais les caractères de chaque école n'ont pas changé.

En Belgique, l'histoire, la poésie, l'allégorie, entraînent toujours un certain groupe de peintres. Outre Leys et Gallait, ne peut-on pas citer dans « la grande peinture, » à des titres divers, MM. Wappers, de Keyser, de Biefve, et cet artiste d'un étrange génie, M. Wiertz, qui ambitionne d'atteindre les plus hauts sommets de l'art, — inaccessibles peut-être par le chemin qu'il tente?

En Hollande, rien d'analogue. Un moment, le style de David y fit bien quelques prosélytes, et l'on vit paraître de grandes machines religieuses, comme le *Saint Jean prêchant dans le désert*, par M. J.-A. Kruseman, ou allégoriques, comme son *Assemblée des poëtes néerlandais*, détestables peintures, qui trouvèrent néanmoins pour acquéreurs le roi Guillaume II et M. van der Hoop! Mais il n'est plus question de cela, et la Hollande a

repris tranquillement son petit train naturel. Revenons à ses moutons.

Donc, point de « grand art » dans la catégorie hollandaise à l'Exhibition. Il faut s'y résigner. Les Hollandais du dix-septième siècle faisaient du moins leurs vastes compositions civiques, Rembrandt sa *Ronde de nuit,* van der Helst son *Banquet* à l'occasion de la paix de Munster, Ravestein, Frans Hals, Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer et autres leurs réunions de bourgmestres, de régents et d'arquebusiers. Mais le temps ne prête plus guère à ces patriotiques représentations. La Hollande était un *grand* peuple et qui jouait son rôle en Europe. Sa glorieuse époque est derrière elle. Heureusement qu'elle n'a perdu ni ses mœurs solides, ni sa liberté.

J'ai souvent causé avec des artistes hollandais de ce qui préoccupait autrefois l'école italienne, de ce qui est le fond de l'art grec et même de l'art en général, de ce qui préoccupe aussi l'école française, fille de l'Italie, de ce qui passionne à la fois les vrais artistes, les fins connaisseurs, et même la foule, — de la Beauté. Les Hollandais n'ont pas l'air de savoir ce que ce mot veut dire. S'ils ont à peindre une femme, il ne leur vient pas à l'imagination de la faire belle. D'un beau modèle qu'ils auraient sous les yeux, ils ne regarderaient point la correction des lignes, la délicatesse des attaches, la grâce des mouvements. L'étude du nu est d'ailleurs presque interdite en Hollande par les mœurs, comme en Angleterre. Il n'y a pas une seule figure nue dans toute l'exposition hollandaise. Je veux bien qu'on ne fasse plus de Vénus ni d'Antiope; mais on peut aimer la

beauté, même en jupon. Les femmes costumées par le Titien et le Véronèse, par le Corrége et Raphaël ne le cèdent point à leurs déesses et à leurs nymphes sans voile. Seulement, on ne voit que des parties de leur beauté et le reste se devine dans l'ensemble.

A la vérité, un des peintres les plus prodigieux du monde, le *flambeau* de l'art hollandais, comme on pourrait nommer Rembrandt, n'eut jamais ce tourment de la beauté, telle que la comprennent les Méridionaux. Il cherchait et il réalisait, avec une puissance surnaturelle, une beauté d'un autre genre, celle qui résulte d'un effet original et imprévu, et surtout de la profondeur du caractère. Son prestige est je ne sais quel mystère inexplicable. A la galerie van Loon d'Amsterdam, devant son portrait de femme debout, pâle et fantastique dans son riche costume de soie noire, on ressent une impression de beauté, tout autant qu'en présence d'une Impératrice du Titien ou de la *Joconde* de Léonard. Si cette femme inconnue est belle, je ne sais et je ne le crois pas. Il est sûr qu'elle a une main fine, et sous un pli de sa robe sombre un petit bout de pied délicieux. Pour les traits de son visage, peut-être n'ont-ils rien d'extraordinaire; on ne les analyse point, ni même les formes et les contours de sa taille, perdus dans l'harmonie générale de la figure avec les fonds. Qu'a-t-elle donc d'admirable et d'irrésistible ? Mais expliquez donc aussi les séductions de la *Joconde,* de cette mystérieuse Mona Lisa, qu'on ne se lasserait jamais de contempler!

Cet attrait qu'avait Rembrandt et qui l'élève à la hauteur des maîtres les plus idéalistes, lui seul d'ailleurs l'eut dans l'école hollandaise de son temps. Ne le de-

mandons pas plus à l'école contemporaine que la grande peinture d'histoire et les conceptions allégoriques.

Bon. Nous sommes prévenus maintenant. Promenons-nous au bord de la mer ou des canaux, au pied des dunes ou dans les pâturages bigarrés par les troupeaux, dans une rue de ville pittoresque ou au milieu d'un marché; entrons dans quelque demeure bourgeoise, ou même au cabaret; regardons quelques bonnes têtes de prince ou de plébéien. C'est là tout ce qu'on peut voir à l'exposition de la catégorie hollandaise : marines, paysages et animaux, intérieurs de ville ou de maisons, et portraits.

Un peintre d'Amsterdam, cependant, M. Israels, est l'auteur d'un tableau qui atteint à la poésie. Nous avons déjà vu ses *Naufragés* quatre ou cinq fois aux expositions de la Hollande, de la Belgique et de la France. Tant mieux. Qu'ils fassent leur tour d'Europe! Le public n'y perdra pas et le peintre y gagnera.

Israels a encore envoyé trois autres tableaux, distingués par ses qualités habituelles : le sentiment et la simplicité. On trouve seulement, avec raison, qu'il ne dessine pas assez ferme, qu'il néglige un peu la structure de ses personnages et que sa peinture a toujours l'aspect d'une ébauche. A côté de l'école anglaise contemporaine, il ne faut pas d'à peu près, car les *préraphaélites* feraient voir une mouche sur le haut de la tour de Sainte-Gudule. Je crois bien aussi que les amateurs anglais préfèrent Slingeland et Mieris à Rembrandt et à Velazquez. Ce qui d'ailleurs n'est pas un motif suffisant pour se conformer à leur goût.

Un autre peintre d'Amsterdam, M. Springer, continue

avec talent la tradition des peintres d'intérieurs de ville, tels que les Berckheijden, par exemple; car il n'a pas de van der Heijden la finesse onctueuse, dans laquelle s'harmonisaient si bien les délicates figurines d'Adriaan van de Velde. M. Springer est solide et un peu froid, mais habile architecturiste cependant, et assez initié à la perspective. Il bâtit bien ses édifices et il est le maître de la pierre, mais non pas de l'atmosphère qui caresse et adoucit l'œuvre du constructeur.

Les peintres hollandais du bon temps possédaient une qualité, perdue aujourd'hui, une manière d'exprimer ce qui n'est rien, ce qui du moins échappe aux yeux; ils avaient attrapé l'air; et cet agent invisible mettait à leur place toutes les choses visibles. Ce fut le secret de Pieter de Hooch et de van der Meer de Delft, comme de van der Heyden, des van Ostade et de Jan Steen, comme de toute l'école de Rembrandt, à qui l'invention en revient pour beaucoup.

Le plus difficile en peinture a toujours été de faire l'air et l'espace. Une fois son paradis créé, le Père éternel n'a plus été embarrassé pour y mettre l'homme et la femme, les animaux et les oiseaux, les êtres et les objets de toute espèce.

Luca Giordano, arrivant de Naples à Madrid, et voyant que Velazquez, dans ses tableaux, savait mettre le grand air, se prit à dire : « Cet artiste est le théologien de la peinture ! » — Quoi de plus subtil, en effet, que la théologie et que l'air impalpable, bien que lui-même touche et enveloppe tout !

Les deux tableaux de M. Springer représentent l'*Hôtel de ville de La Haye* et la *Cathédrale de Leyde*, appar-

tenant au baron van Brienen van de Groote Lindt, propriétaire d'une si précieuse collection de tableaux anciens, réunis par son père, et à laquelle il ajoute lui-même une collection de modernes.

M. Weissenbruck fait aussi très-habilement l'architecture et les vues de ville; M. Bosboom, les intérieurs de monuments : il a exposé une *Synagogue* et la *Cuisine d'un monastère*.

Depuis Gerard Dov et l'autre Gerard — *della Notte* (Gerard Honthorst), la peinture des effets de lumière factice est devenue une spécialité, qui eut toujours ses adeptes et ses admirateurs. M. van Schendel n'est-il pas célèbre, à ce titre, dans toute l'Europe? Huit de ses déplaisantes enluminures agacent les yeux des visiteurs de l'Exhibition. Son rival, M. P. Kiers, fort estimé par certains de ses compatriotes, n'a envoyé qu'un seul *Effet de lampe*, — heureusement.

La plupart des anciennes notabilités artistiques de la Hollande sont là, parmi la génération plus jeune et mieux inspirée : M. Schelfhout, entre autres, avec une *Marine*, un *Effet d'hiver* et un *Panorama*; feu Barend Cornelis Koekkoek lui-même, avec un *Canal* et un *Bois*.

Koekkoek, Schelfhout et van Schendel, c'était, il y a vingt ans, la trinité obligée dans toute collection respectable. Et à côté d'eux, il fallait Ommeganck et M. Verboeckhoven. A eux cinq, ils représentaient Willem et et Adriaan van de Velde, Potter et Cuijp, Gerard Dov et Schalcken, Ruisdael et Hobbema. La mode n'en est pas encore finie, et même le goût d'une certaine classe d'amateurs se portera toujours sur ces ouvriers minutieux qui imitent la porcelaine et qui sont censés de la

même profession que Corrége, Titien ou Velazquez ! Il y aura toujours des *curieux* pour préférer le chevalier van der Werff à maître Rembrandt. Ainsi ne soit-il pas !

Parmi les marinistes de réputation, manque M. Louis Meyer, de La Haye ; mais il y a M. Valdorp et M. Verveer, qui pénètrent aussi dans les riches collections et même dans les galeries impériales. Ils ont d'ailleurs à peu près autant de talent que leurs analogues des autres écoles, sauf peut-être quelques Anglais. Ce sont les Anglais qui ont le mieux peint la marine, depuis l'époque de Claude et de Salvator en Italie, de Willem van de Velde et de Ruisdael en Hollande. Bonington, Callcott, Turner ont fait, en ces derniers temps, des chefs-d'œuvre avec la mer et ses plages.

Les paysagistes sont bien de leur pays. Indifférents à la froide école de Dusseldorf, leur voisine sur les bords du Rhin, ils ont même résisté à l'entraînement de l'école française, si brillante dans le paysage. Ils sont restés Hollandais.

La Hollande a un caractère propre, formes et couleurs. La terre et le ciel n'y ressemblent point au ciel et à la terre des autres contrées. La végétation y prend des teintes locales toutes particulières, et les nuages s'y comportent autrement qu'ailleurs. Ici, des verts tendres sur les pâturages, presque sans variété depuis les premiers plans jusqu'à l'horizon. Là, des verts glauques au bord des canaux, ou des verts sombres dans les bois, glacés d'une enveloppe bitumineuse par l'humidité incessante du climat. Presque toujours un ciel gris, de plomb ou d'argent, d'un seul ton. Des lignes toujours les mêmes, presque sans accident.

C'est ce qui explique le simplisme et la monochromie harmonieuse des anciens paysagistes du dix-septième siècle. Leur gamme est restreinte, comme celle de la nature qu'ils traduisent. Dans les tableaux de Ruisdael, il n'y a souvent que deux notes, tout au plus avec quelques dièzes et quelques bémols : du vert par terre, du gris en l'air. Sobriété et justesse, c'est sa devise. Rarement les maîtres hollandais risquent des éclats de couleur, que ne commandent point l'aspect de leur pays. Hobbema, qui aime les effets, se contente d'illuminer plus ou moins le ton courant de ses paysages. Au moyen d'un rayon de lumière, le même vert de prairie qui s'étend brunâtre au premier plan, il le fait passer par ces nuances olives si distinguées, qu'il affectionne tant, ou blondes et argentines dans quelques percées du lointain.

Un des meilleurs paysagistes hollandais est M. Roelofs, fixé maintenant à Bruxelles. Il a trois tableaux : deux effets de pluie sur le paysage et un *Pâturage*. M. de Haas, qui appartient au petit groupe formé à Oosterbeek, et qui réside aussi à Bruxelles, trois tableaux également : un *Jeune Taureau*, un paysage des environs de Arnheim et une *Scène d'inondation*, la terre, l'eau, le ciel, tout confondus ensemble sous le fléau dévastateur. Martinus Kuytenbrouwer (son nom est écrit *Kugienbroumer* dans le catalogue anglais), bien connu en Belgique et en France, où il a travaillé longtemps, deux tableaux : le *Retour de la chasse au faucon* et un *Intérieur de forêt*, avec de grands troncs de chêne et de hêtre, peints dans un sentiment décoratif, très-magistral. M. Burnier, une *Lisière de forêt*, d'où sort, en tri-

cotant, une bergère, suivie de sa vache ; la fille et l'animal, d'assez grande proportion. M. Mollinger, un effet de pluie, appartenant au baron van Brienen, et un site de la Drenthe. M. Bilders, deux *Forêts* et *Sur la bruyère*, avec figurines par M. Charles Rochussen, qui, lui-même, a exposé quatre fines et spirituelles peintures : le *Comte Florent V sur la digue de Vroone*, les *Gueux de mer devant Leyde*, deux *Chasses au faucon* ; car le paysage est toujours pour M. Rochussen le prétexte de quelque scène historique ou de personnages de fantaisie.

Les peintres de genre sont nombreux en Hollande, comme on sait. M. Herman Ten Kate a exposé le *Matin du dimanche*, appartenant au baron van Brienen ; le *Petit lever de la marquise* et la *Surprise* ; son frère, M. Mary Ten Kate, le *Vieux Renard pris au piége*, en hiver. Les petites scènes de M. Herman sont souvent très-spirituelles, et elles valent à peu près comme peinture les tableaux de M. Meissonier, si recherchés et payés de si hauts prix.

M. Hollander a aussi sa réputation faite ; ses deux tableaux représentent une *Jeune Fille dans sa chambre* et le *Bon Moment*. Le plus populaire peut-être des petits peintres hollandais contemporains, M. David Bles, a envoyé sept tableaux, où les mœurs sont caricaturées sans beaucoup d'esprit. La fine naïveté de M. Madou vaut mieux que les charges vulgaires de M. Bles.

Appelez votre père, tel est le titre d'une petite composition assez distinguée par M. Burgers, un ami de M. Israels. M. Te Gempt a du sentiment dans son tableau le *Lit de Mort du pauvre*, appartenant à M. H.-J. Keijser, l'habile graveur. C'est aussi un trépas lamentable que

Mme Henriette Roner Knip a poétisé dans un tableau où l'on voit un pauvre chien, attelé à une voiture de sable, terrassé par la fatigue et mourant aux pieds de son maître, de son *camarade,* épuisé comme lui. La scène doit avoir été prise à Bruxelles, qui offre souvent de pareils épisodes dans ses rues montueuses. Est-ce qu'il n'y a pas à Bruxelles, comme à Paris et à Londres, quelque Société protectrice des animaux? Hélas! les pourvoyeurs du sable qu'on étend sur les dalles en Belgique ne sont pas moins à plaindre que les traîneurs de leurs lourdes petites charrettes.

En portraits, nous avons celui du roi de Hollande, par M. Nicolas Pieneman, que ses compatriotes ont considéré comme une sorte de van Dyck moderne; celui de l'actrice Mme Wattier, dans le rôle d'Agrippine, par M. J.-W. Pieneman, et quelques autres. Ni van Dyck, ni Rembrandt, ni van der Helst n'ont rien à voir là-dedans.

L'école hollandaise actuelle semble avoir retrouvé, dans les autres spécialités de la peinture, quelque chose de la tradition de ses anciens maîtres; mais, dans le portrait, toute tradition est perdue. Il en est de même, à peu près, chez tous les peuples de l'Europe. La Belgique n'a plus de Rubens et de van Dyck; ni l'Allemagne de Holbein et de Cranach; ni l'Italie de Léonard et de Titien; ni l'Espagne de Velazquez et de Murillo; ni la France de Rigaud et de Largillière; ni l'Angleterre de Reynolds et de Gainsborough. L'art contemporain laissera-t-il aux seuls photographes le soin de transmettre à la postérité les images de nos grands hommes?

IV

C'est décidé ! l'école anglaise aura sa réputation faite dans le monde, à la suite de l'Exhibition internationale. Il y a une école anglaise, — depuis un siècle ! Si l'Europe ne le savait pas, c'est bien sa faute ; on pouvait y aller voir, — en bateau ; car c'est aussi un peu la faute du patriotisme et de la générosité des Anglais, qui n'ont jamais laissé exporter hors de leur île les œuvres de leurs artistes, outre qu'ils y ont importé à prix d'or les chefs-d'œuvre des artistes du continent.

L'école anglaise compte même plusieurs maîtres de qualité, qui rivalisent avec ceux des écoles consacrées. Pour nous, ayant eu la chance d'habiter l'Angleterre, nous connaissions, bien avant l'exhibition de Manchester, qui a commencé à les populariser au dehors, tous ceux qu'adoptera l'histoire : Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Constable, Turner, etc.

Les Anglais sont très-excentriques. Ils ne font rien comme les autres, ni au même moment que les autres. Tant que les peuples du continent eurent de bonnes écoles et de bons maîtres, impossible de naturaliser l'art en Angleterre. On y attire et on y conserve jusqu'à leur mort, Holbein sous Henri VIII, van Dyck sous Charles Ier, et ni l'un ni l'autre de ces grands artistes ne peut y faire surgir une école nationale. Pendant plus de deux siècles, c'est une procession d'étrangers : Flamands, Hollandais, Allemands, Italiens et Français,

qui, à défaut de peintres indigènes, viennent prêter leur talent à la cour et à l'aristocratie. Même aux temps de Shakespeare et de Milton, la peinture est toujours un produit exotique dans ce pays fertile en poëtes et en littérateurs, en savants, en politiques, en inventeurs de toute sorte, en hommes d'un génie profond et original. On eût dit — et l'on disait — que l'Angleterre, qui marque avec éclat dans l'histoire universelle, était fatalement impropre aux arts plastiques, et surtout à la peinture.

Mais, tout à coup, quand l'Italie et l'Espagne, l'Allemagne, la Flandre et la Hollande n'ont plus d'art, quand la France seule a quelques peintres de fantaisie légère, — Watteau était même déjà mort, — voilà que paraît à Londres un esprit singulier, qui crée presqu'un nouveau genre de peinture, où s'entremêlent, dans une forme vive et populaire, la morale et la satire; espèce de Jan Steen ressuscité chez un autre peuple et à une autre date ; voilà que naissent presque en même temps deux portraitistes, qui rappelleront, sous d'autres costumes, l'élégance de van Dyck.

Près de ces initiateurs, — Hogarth, Reynolds et Gainsborough, — les Anglais ajoutent volontiers un quatrième artiste, Wilson le paysagiste. Mais Wilson, malgré son mérite, n'apporte dans l'école aucun élément constitutif. Wilson n'est pas une racine, ce n'est qu'une greffe; il est enté sur Claude et Gaspar Poussin : il est de Rome, de « la ville éternelle, » et non pas de son île. L'initiateur en paysage fut Gainsborough, qui anima ses vues de la campagne anglaise par des scènes rustiques et des paysanneries. Morland et Constable

procèdent de lui. Et de même, à l'autre grand portraitiste, à Reynolds, revient encore l'initiative des sujets empruntés à l'histoire, et surtout à la poésie. Si bien qu'eux trois, — Hogarth, Reynolds et Gainsborough, — suffisent parfaitement aux origines de l'école anglaise. Wilson n'y servirait de rien.

Avant d'étudier ces maîtres et leur postérité, il est toutefois intéressant d'esquisser la longue période qui les précède. Cette histoire-là n'est pas très-connue, même des Anglais, et Walpole est presque le seul qui ait laissé quelques renseignements relatifs aux arts en Angleterre, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième.

Le plus ancien peintre étranger dont on ait conservé une œuvre authentique exécutée en Angleterre, est Jan Gossaert, dit *Mabuse* (Jean de Maubeuge). Il paraît que Gossaert était venu à Londres à la fin du quinzième siècle, puisqu'il a daté de 1495 le petit tableau avec portraits des *Enfants de Henri VII* (galerie de Hampton Court), dont il existe plusieurs répétitions. Celle qui appartient au comte de Pembroke a été exposée à l'exhibition de Manchester, où l'on admirait aussi deux volets empruntés à la galerie de Hampton Court, et faussement attribués à Mabuse ; ils représentent Jacques III d'Ecosse, sa femme Marguerite de Danemark et leur fils ; l'âge des personnages indique la date approximative de 1484, et le caractère de la peinture un disciple des van Eyck. L'école de Bruges envoyait donc dès lors des artistes en Angleterre.

Des peintures du quinzième siècle et des époques antérieures, il ne reste malheureusement presque rien

en Angleterre, la réformation anglicane, et plus tard le puritanisme, ayant eu leur iconoclastie.

Au commencement du seizième siècle sont appelés quelques Italiens, un élève de Ridolfo Ghirlandajo et Luca Penni, frère de Giovanni Francesco, l'élève et le légataire de Raphaël; des sculpteurs aussi, puisque Torregiano, le rival de Michel-Ange, est l'auteur du tombeau de Henri VII et d'un buste de Henri VIII.

Mais c'est Holbein qui remplit tout le règne de Henri VIII. Venu à Londres, en 1526, à l'âge de vingt-huit ans, il y mourut entre le 7 octobre et le 29 novembre 1543. L'Angleterre possède donc, comme on sait, la meilleure partie de l'œuvre de Holbein.

Sous Henri VIII vint aussi un Flamand, Gerard Luca Horebout, et, suivant Walpole, le Hollandais Luca Cornelisz Engelbrechtsen, un des fils du célèbre Cornelis Engelbrechtsen, qui est censé le maître de Lucas de Leyde. Horebout, né à Gand en 1498, mourut à Londres en 1558, l'année où finit le règne de la reine Mary, dont il avait été peintre en titre.

Sous ce règne de Mary, et pour peindre le portrait de cette princesse, avant son mariage avec Philippe II, arrive d'Espagne Antonis Mor (Antonio Moro), qui fait là, — comme dans les Pays-Bas, en Italie et en Espagne, — des chefs-d'œuvre. A la cour de Mary travaillait aussi Joost van Cleef, d'Anvers, le *fou*. M. Waagen classe ses portraits entre ceux de Holbein et ceux d'Antonis Mor. Joost van Cleef et Antonis Mor ont été fort remarqués à l'exhibition de Manchester.

Durant son long et terrible règne, d'ailleurs illustré par Shakspeare, Elisabeth (la reine vierge, *virgin queen!*)

emploie à sa cour Lucas de Heere, qui avait déjà fait le portrait de la reine Mary; Lucas de Heere, né à Gand, y mourut en 1584; — Cornelis Ketel, de Gouda, qui vient à Londres en 1573 et y demeure huit ans; il a aussi travaillé en France; — l'Italien Federico Zuccari, ou Zucchero, qui arrive en 1574; — Mark Gerard, de Bruges, vers 1580; il mourut en Angleterre, après 1635, suivant Walpole. Tous ces maîtres ont laissé de curieux portraits de la *Reine vierge*. Elle eut aussi pour peintres deux miniaturistes, Anglais de naissance, mais dont les noms trahissent une origine française : Nicolas Hilliard et Isaac Oliver, ou Olivier.

Nicolas Hilliard, né en 1547, s'était formé en étudiant les portraits de Holbein; outre ses miniatures, il a peint quelques portraits de grandeur naturelle. Joaillier en même temps que miniaturiste, il continua de travailler sous Jacques Ier et mourut en 1619.

Isaac Oliver fut élève de Hilliard et de Zucchero; il a signé *Olivier* sur plusieurs de ses dessins, et sur son album (*pocket book*) il écrit ses notes indifféremment en français ou en anglais. La remarque est, je crois, de Walpole, ou peut-être de Passavant. Son fils et élève, Peter Oliver, né à Londres en 1601, a signé pareillement *Olivier* une de ses œuvres datée de 1628.

Tandis que des artistes étrangers, attitrés à la cour, représentaient la « reine vierge » dans ses costumes et allures bizarres, il se trouva cependant un Anglais pour faire le portrait de Shakespeare; du moins on présume que le seul portrait authentique du peintre a été peint d'après nature par l'acteur Burbadge, son ami et son interprète dans le rôle de Richard III. Ce précieux por-

trait, dont nous avons raconté toute la tradition lorsqu'il parut à l'exhibition de Manchester, a été offert à la nation par le comte d'Ellesmere, qui l'avait acheté à la vente du duc de Buckingham, à Stowe, en 1848.

Quelques marinistes vinrent aussi de Hollande en Angleterre sous le règne d'Elisabeth. Walpole mentionne en passant un Pieter van de Velde, sans doute l'aïeul des Willem, que patronnèrent Charles Ier et Charles II. Après la destruction de la fameuse *Armada* espagnole de Philippe II, en 1588, ce fut Cornelis Vroom, qui peignit les victoires navales du comte de Nottingham. On l'appelle en Hollande Vroom le vieux (*de oude*), pour le distinguer de Hendrik Cornelisz Vroom le jeune (*de jonge*), né, en 1566, à Haarlem, où il mourut en 1640.

Sous le règne de Jacques Ier, nouvelle génération de peintres étrangers : Paul van Somer, né à Anvers en 1576, arriva à Londres en 1606 ; Cornelis Janson van Ceulen, en 1618; Daniel Mytens, un peu après sans doute, car la première date que nous trouvions sur ses portraits peints en Angleterre est 1623. Van Somer mourut en 1621, ou 1624. Mais Mytens et van Ceulen devinrent les peintres officiels de Charles Ier, dont ils ont laissé de superbes portraits, ainsi que de la famille royale et de l'aristocratie anglaise.

Daniel Mytens était né à La Haye en 1590. On a supposé parfois que Cornelis Janson van Ceulen était né en Angleterre ; il est né à Amsterdam, la même année que Mytens ; ses noms sont Hollandais, et le van Ceulen (de Cologne) paraît seulement indiquer qu'il était d'origine colonaise. Tous deux se lièrent avec van Dyck, qui fit même un portrait de Mytens ; celui-ci pourtant quitta,

dit-on, l'Angleterre en 1633, un an après l'arrivée du célèbre Flamand, et il retourna dans sa ville natale, où il travaillait encore en 1656. Van Ceulen resta à Londres jusqu'à 1648 et revint mourir à Amsterdam.

Le règne de Charles Ier est une belle époque d'art en Angleterre, — grâce aux étrangers toujours. En 1629 Rubens y vient passer une année, et van Dyck s'y fixe en 1632.

Autour de van Dyck, nombreuse pléiade de Flamands et de Hollandais : Jan van Reyn, né à Dunkirk (Dunkerque), en 1610, l'avait accompagné et il l'aida souvent dans ses portraits. — David Beck, d'Arnheim, travaillait aussi avec le maître, et l'on prétend même qu'il faisait entièrement certains tableaux dont van Dyck prenait la responsabilité. Smith et M. Waagen donnent 1621 comme date de la naissance de Beck; il n'aurait eu que vingt ans, à la mort de van Dyck! — Adriaan Hanneman, né à La Haye, en 1611, imite van Dyck, après avoir travaillé avec Mytens; il reste seize ans en Angleterre. — Weesop encore, autre Hollandais à moi inconnu, copie van Dyck, ou l'imite, jusqu'à la mort de Charles Ier (1649).

Peu s'en fallut qu'il ne se formât même une école anglaise sous l'influence de van Dyck. Du moins, plusieurs peintres indigènes suivirent également sa manière, et Walpole nomme George Jamesone le *van Dyck écossais*. Ce Jamesone, né en 1586, à Aberdeen, avait été, dit-on, étudier chez Rubens, à Anvers, et s'y était rencontré avec van Dyck; rentré en Ecosse, au moment où van Dyck allait en Italie, il mourut à Edimburg, en 1644; nous avons vu de lui plusieurs portraits qui

tiennent en effet de van Dyck et de Rubens. L'Irlande eut aussi son « van Dyck irlandais, » James Gandy, mentionné par Walpole, Smith et M. Waagen. A Londres, c'était Henry Stone, qu'on appelle le *vieux Stone* (*old Stone*), pour le distinguer de plusieurs autres peintres du même nom ; il mourut en 1653. C'était William Dobson, l'élève et le protégé de van Dyck, et qui lui succéda comme peintre en titre de Charles Ier ; grand artiste, qui, dans plusieurs de ses œuvres, égale presque son maître ; ses huit tableaux exposés à Manchester, son portrait de Charles Ier, à Bridgewater Gallery, d'autres encore, sont d'une rare élégance et d'une superbe couleur ; il mourut en 1646, âgé seulement de trente-six ans. C'était même Robert Walker, le peintre affectionné de Cromwell, dont il nous a transmis de beaux portraits.

Charles Ier avait fait venir aussi un mariniste, Willem van de Velde le vieux, qui continua de travailler sous Charles II et sous Jacques II, avec son fils Willem le jeune, et qui mourut à Londres en 1693.

A peine van Dyck mort, accourt Peter Lely, né en Westphalie d'un père Hollandais, le capitaine Jan van der Faes, dit *Lely* ; il avait été disciple de Pieter de Grebber à Haarlem. En Angleterre, il a le même succès que van Dyck : il peint Charles Ier et sa cour, puis Cromwell et son entourage, puis Charles II et toutes les « beautés de Windsor. » — Cela dura près de quarante ans, jusqu'à sa mort, en 1680.

Largillière, qui, tout enfant, avait commencé ses études à Londres, y retourne en 1675 et y travaille quatre ans pour Charles II, sous le patronage de Peter Lely. Par l'intermédiaire de Lely, qui fut le plus éton-

nant *Sosie* de van Dyck, presque à s'y méprendre, Largillière est donc un disciple de van Dyck au second degré; et, comme il influença beaucoup Rigaud et lui fit copier des portraits de van Dyck, il ne faut pas s'étonner que les deux célèbres portraitistes de la fin du règne de Louis XIV aient une splendeur de style et de coloris peu habituelle aux peintres français de ce temps-là, et qui rappelle l'école flamande : van Dyck et Rubens.

Un autre excellent portraitiste français, Claude Lefèvre, né à Fontainebleau en 1633, passa les dernières années de sa vie en Angleterre et y mourut en 1675. Walpole mentionne, de plus, un Roland Lefèvre, dit de Venise, né en Anjou en 1608, qui vécut à Venise, à Paris et à Londres, où il mourut en 1677.

Charles II employa aussi pendant plusieurs années un peintre de batailles, de chevaux et de paysages, plus célèbre par ses eaux-fortes que par ses tableaux, Dirk Stoop, né à Dordrecht en 1610. Stoop avait travaillé d'abord en France et en Portugal. Les Français l'appelèrent tout naturellement Théodore, les Portugais Roderigo; si bien que plusieurs biographes ont fait trois artistes du Hollandais *Dirk* Stoop.

Les Wyck encore, Thomas et son fils Jan, peignirent alors des batailles, des paysages, des intérieurs, en Angleterre, et tous deux y sont morts : le père en 1686, le fils en 1702.

Lely était déjà vieux et il allait bientôt mourir, quand arriva, en 1674, celui qui devait lui succéder, comme Lely lui-même avait succédé à van Dyck. Gottfried Kneller était né à Lübeck, en 1646. On dit qu'il avait étudié à Amsterdam, chez Rembrandt et chez Bol.

Son *règne* fut plus long encore que celui de Lely : Charles II, Jacques II, Guillaume III, la reine Anne, disparurent, et après l'avénement de la maison de Hanovre, Kneller était encore là. Il ne mourut que sous George Ier, en 1723. Comme van Dyck et Lely, Kneller avait été créé chevalier, et les Anglais ne manquent jamais de dire : Sir Antony van Dyck, Sir Peter Lely, Sir Godfred Kneller. Kneller ne doutait de rien, et l'on cite ce mot de lui :

« Si l'on eût réclamé mes conseils et mon aide au commencement du monde, le monde eût été bien plus beau qu'il n'est. »

Un ancien ambassadeur de France, lord Montague, avait appelé, pour décorer son hôtel à Londres, Charles de la Fosse, qui amena avec lui Jacques Rousseau, le peintre d'architecture, et Baptiste Monnoyer, le peintre de fleurs; c'était en 1689; la Fosse eut fini en 1692, et remporta pour sa peine 2,500 livres sterling. Monnoyer trouva d'autres travaux avec Kneller, et il mourut à Londres en 1699.

Sous Jacques II était venu un Simon Verelst, qui tient peut-être à la famille de Pieter Verelst, élève de Rembrandt. Sous Guillaume III vint Godfried Schalcken; il a fait à Londres beaucoup de portraits : celui de Guillaume plusieurs fois, en petit, et même de grandeur naturelle.

Puis, c'est van der Bank, qui a laissé un portrait de Newton; en 1720, c'est Watteau, qui vient voir la couleur du temps outre-Manche, et qui se sauve bien vite. En 1728, c'est le fameux Denner, si apprécié dans les cours d'Allemagne. Plus tard encore, de 1738 à 1742, c'est Jean-Baptiste van Loo. Mais le moment approche

où l'Angleterre n'aura plus besoin d'appeler des portraitistes étrangers.

Au commencement du dix-huitième siècle, l'arbitre du goût à Londres était William Kent, qui faisait de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, dessinait des jardins pour les lords et même des toilettes pour les ladies. En même temps, l'Angleterre s'était éprise d'une sorte de peinture architecturale, que professait et pratiquait l'Italien Verrio, dont un autre étranger, le Français Laguerre, fut le continuateur. Un Anglais s'en mêla, et il y conquit la célébrité, la noblesse, et même un siége au Parlement. « Sir Charles Thornhill, dit Walpole, succéda à Verrio; rival de Laguerre dans la décoration de nos palais et monuments publics, il fut anobli par George Ier, et sa ville natale, Weymouth, dans le Dorsetshire, l'envoya au Parlement. Ses œuvres principales sont : la coupole de Saint-Paul à Londres, la grande salle de l'hôpital de Greenwich, un appartement à Hampton Court, la salle du château de Blenheim aux ducs de Wellington, une chapelle à Oxford, une autre à Weymouth, celle du château de lord Orford, dans le Cambridgeshire, etc. » On voit encore aujourd'hui plusieurs de ces tristes peintures décoratives. « N'est-il pas étonnant, dit Allan Cunningham, que de pareilles œuvres aient pu exciter une vive admiration, même chez les hommes d'une intelligence distinguée ? »

L'Angleterre en était là, quand parut William Hogarth.

C'est par Hogarth que commence l'exhibition de l'école anglaise.

Hogarth avait été d'abord graveur, comme on sait, et même orfèvre, chez un patron nommé Ellis Gamble. Aussi son talent resta-t-il toujours un peu métallique.

La plus ancienne gravure qu'on connaisse de lui est datée de 1720 ; il avait vingt-trois ans Reyholds et Gainsborough n'étaient pas encore nés ; Richard Wilson avait sept ans. En 1726, il publie ses douze illustrations du poëme satirique de Butler, intitulé : *Hudibras*. Un peu après, ses gravures ne lui rapportant guère que le prix des cuivres, il se met à peindre, fréquente l'atelier de Sir James Thornhill, dont il épousa la fille, en 1750, malgré l'opposition du père, exécute, pour vivre, quantité de portraits, et se lance enfin dans sa vocation véritable : la peinture de mœurs.

Les six tableaux de la *Carrière de la Prostituée* (*the Harlot's Progress*), commencés en 1731, furent terminés en 1734, et suivis en 1735 par les huit tableaux de la *Carrière du Débauché* (*the Rake's Progress*). La gravure les rendit aussitôt populaires. Quelle nouveauté après les machines décoratives de Laguerre et de Thornhill ! Et comme ces sujets convenaient bien à l'humour anglaise ! Ajoutez que la plupart des personnages de ces drames moraux et sarcastiques représentent des types, alors très-connus à Londres, et dont on a même conservé les noms.

Nous avons à l'Exhibition la *Vie du Débauché*, appartenant au Soane Museum. Ces huit tableaux peuvent se raconter comme une pièce de théâtre. Notre jeune homme vient d'hériter d'un père riche et avare, et il se fait prendre mesure d'un beau costume, en contemplant

ses coffres d'or. — Le matin, à son lever, l'entourent des musiciens, des danseurs, des spadassins, des marchands, tous les exploiteurs d'une jeunesse prodigue. — Le soir, c'est l'orgie, avec une douzaine de courtisanes, robes au vent, bouteille en main ; une d'elles lui enlève ses bijoux et sa montre en le caressant. — La richesse s'en va vite à ce train-là ; il est arrêté pour dettes et délivré par une jeune femme qu'il a séduite à son début ; on l'a vue déjà dans la première scène, et elle reparaîtra encore pour le consoler : la femme est miséricordieuse et dévouée. — Lui, voulant refaire sa fortune, épouse une vieille et horrible douairière. — Il perd tout dans une maison de jeu, avec des joueurs effrénés, qui ne s'aperçoivent pas même que la maison brûle. — En prison ! ruiné, désespéré, la vieille femme l'accablant d'injures, l'autre, la victime des premiers jours, évanouie près de son enfant. — Ça finit par Bedlam ; il est fou, furieux, enchaîné, se roulant, demi-nu, sur le carreau ; et la jeune femme est toujours là, qui sanglote, penchée sur celui qui s'est perdu si misérablement, et qui l'a perdue.

Quelques-unes de ces compositions rappellent de loin Jan Steen, par exemple son excellent tableau du Musée van der Hoop, à Amsterdam, représentant aussi une *Orgie*, où des femmes volent le manteau d'un vieux *rake* étendu près d'une belle fille enivrée. C'est pourquoi peut-être les Anglais estiment beaucoup Jan Steen. Lord Wellington lui-même, le duc de fer (*iron duke*), recherchait les œuvres de Jan Steen, et il en avait réuni dans sa galerie quatre, qui y sont encore.

La scène de la maison de fous est terrible et en même

temps fort grotesque : il y a le fou d'amour, le fou de science, le fou de musique, un fou couronné, et même un fou tiaré, « rival des successeurs de saint Pierre, fulminant ses excommunications contre les hérétiques, » comme disent narquoisement les notices anglaises, explicatives des tableaux de Hogarth.

Nous avons aussi deux tableaux de la *Carrière de la Prostituée*, les deux seuls qui aient échappé à l'incendie de Fonthill. La perte des quatre autres est bien regrettable, car cette suite est meilleure encore que celle du *Débauché*. Ces deux tableaux sauvés du feu sont les numéros 2 et 3, qu'on pourrait intituler *Luxe* et *Misère*. Dans l'un, on voit l'élégant intérieur de la courtisane entretenue par un riche juif ; dans l'autre, une pauvre chambre où elle prépare elle-même son déjeuner. Le numéro 1 représentait l'*Arrivée de la jeune paysanne à Londres ;* le numéro 6, son *Ensevelissement dans le cercueil par ses compagnes*. Il reste du moins les gravures, pour retrouver la pensée de Hogarth dans cette création hardie et touchante.

L'Exhibition montre encore la série la plus célèbre de Hogarth, et, sans doute, la plus connue des étrangers, puisqu'elle appartient à la National Gallery. Le *Mariage à la mode* fut terminé, tableaux et gravures, en 1745. Hogarth lui-même mit aux enchères, en 1750, les six peintures, qui ne montèrent qu'à 110 guinées. M. Angerstein, de qui les tient la Galerie Nationale, les avait payées 1,381 livres sterling, en 1797. Aujourd'hui elles se vendraient peut-être 10,000 guinées, cent fois plus que le prix qu'en retira l'auteur.

La gravure a popularisé, même sur le continent, cette

espèce de roman tragique, photographié d'après la vie réelle ; car ici Hogarth ne s'abandonne point à son instinct caricatural Il *écrit*, — c'est le mot, — à la manière de Richardson, qui *peignait*, vers la même époque, Clarisse et Paméla. Comme son contemporain le romancier, Hogarth était un littérateur, un philosophe moral et un critique. La plume eût fait son affaire aussi bien que la brosse du peintre ou la pointe du graveur.

Il est peintre cependant, et plus qu'on ne pense, dans plusieurs de ses œuvres. Il a le mouvement, s'il n'a pas la correction du dessin ; il a l'expression, s'il n'a pas la justesse du modelé ; il a surtout l'effet. Il est même coloriste parfois, sans avoir la science du clair-obscur. Il a une touche vive et spirituelle, sans qu'elle soit bien sûre. Il est clair, même quand il ne prodigue pas, suivant son habitude, les accessoires symboliques de son intention et jusqu'aux pancartes chargées de gloses et de commentaires, comme faisaient, par impuissance, les artistes primitifs. Nous avons remarqué ailleurs qu'il rappelle, dans sa pratique, certaines qualités de Chardin, — ce n'est pas peu dire, — la pâte abondante et ferme, souvent le ton très-fin et pourtant très-intense. J'ai toujours pensé que Hogarth avait dû voir quelques peintures de Chardin, qui était à peu près de son âge, mais dont le talent était déjà formé, alors que Hogarth maniait seulement le burin. Dès l'année 1728, Chardin ne fut-il pas agréé à l'Académie?

Où l'on peut juger Hogarth comme peintre, c'est surtout dans ses portraits. L'Exhibition en a rassemblé plusieurs, que nous avons déjà vus à Manchester : le fameux portrait du capitaine Coram (1743), appartenant au

Foundling hospital (hôpital des Enfants trouvés); celui de Hogarth lui-même, assis devant son chevalet, figure entière, de petite proportion; celui de Mrs Hogarth, en buste et de grandeur naturelle. Nous ne connaissions pas le portrait de l'actrice Lavinia Fenton, dans le rôle de Polly, de l'opéra *the Beggars* (*les Gueux*), qui eut tant de succès au théâtre de Covent garden. Cette Lavinia, qui devint plus tard duchesse de Bolton, le portrait de Mrs Hogarth et une autre tête de femme, appartenant au colonel Mayow, égalent, comme peinture, les portraits de Chardin, de Lépicié, et des plus habiles praticiens de l'école française au dix-huitième siècle.

Nous avons même une des peintures satiriques que cet opéra des *Beggars* avait inspirées à Hogarth; elle était à l'exhibition de Manchester, ainsi que la *Marche des gardes allant à Finchley*. Lorsqu'on présenta au roi George II la gravure de ce tableau, qui lui avait été dédiée : — Qu'est-ce que ce Hogarth? demanda le roi. — Un peintre, sire. — *B*eintre! je hais la *b*einture et la *b*oésie aussi... Un *b*eintre tourner en ridicule un soldat!... (B*ainter! I hate* b*ainting*, *and* b*oetry too... A* b*ainter burlesque a soldier!*) Le roi George II, étant né à Hanovre, avait toujours conservé l'accent de la prononciation allemande.

Ces rois de la maison de Hanovre n'aimaient guère les arts. George III, qui ne brillait pas par la raison, patronna cependant Reynolds et les autres peintres de son règne; et c'est à George IV, qui ne brillait pas par la moralité, qu'on doit la précieuse galerie de Flamands et de Hollandais, conservée aujourd'hui à Buckingham palace.

Le Soane Museum a prêté encore à l'Exhibition la cu-

rieuse suite relative aux élections, et dont les traits principaux caractérisent toujours un peu les mœurs électorales de l'Angleterre. On y voit, en quatre tableaux, d'abord un superbe banquet dans une auberge de province ; le ventre n'est-il pas le péristyle de la conscience? Puis, les brigues des candidats, à la porte d'un cabaret, ayant pour enseigne le lion britannique prêt à dévorer la fleur de lis ; France et Angleterre furent toujours rivales. Puis, le poll sur les hustings, où l'on amène les paralytiques, les idiots, les aveugles et les muets. Puis, le triomphe du candidat qui a réussi. Ces peintures sont de la dernière époque de Hogarth, et il y a mis toute sa verve, encouragée par l'approbation publique.

Un tableau envoyé par la reine, le *Mail* (*the Mail*), vue prise dans Saint-James park, est curieux, au contraire, comme spécimen des premiers tâtonnements du maître. Il doit avoir été peint vers 1627 ou 1628, et il rappelle assez les vues de parc, avec personnages, que peignaient alors les sectateurs de Watteau. Deux autres peintures, intitulées *Conversation*, et appartenant à Sir Robert Peel et à M. Thomas Baring, font également songer à Lancret et au style raffiné de la régence et des commencements de Louis XV. La *Foire à Southwark*, grande composition, avec tous les épisodes d'une réjouissance populaire, a beaucoup poussé au noir et ne permet plus d'y analyser les qualités de Hogarth. Enfin, les *Actrices nomades* (*the strolling Actresses*) réunissent à la fois la sagacité humoristique de Hogarth, son instinct des types et de la mimique, sa gaieté spirituelle et communicative, sa fermeté un peu rude, mais très franche dans l'exécution. La scène se passe au milieu d'une grange de

campagne ; la troupe ambulante y fait sa toilette en pleine liberté, et l'on admire surtout la grande femme debout au milieu, laissant tomber sa cotte pour se préparer à quelque rôle de nymphe païenne. Ce tableau, parfaitement conservé, est peut-être le chef-d'œuvre de Hogarth.

En tout, trente-trois peintures de cet artiste original, qui procède sans doute quelque peu des maîtres hollandais, mais que personne n'a égalé depuis, ni en Angleterre, ni ailleurs, dans le genre satirique et familier.

V

Pendant la première moitié du dix-huitième siècle, comme il n'y avait plus guère sur le continent de peintres illustres à importer en Angleterre, il fallait bien que des artistes indigènes se chargeassent de la fourniture de portraits, indispensable à l'aristocratie. Il y eut donc alors quelques portraitistes anglais, d'ailleurs fort insignifiants.

L'exhibition de Manchester avait montré des portraits par Jonathan Richardson, 1665-1745, élève de John Riley, 1646-1691, qui fut presque un rival de Lely et de Kneller, et qui peignit Charles II et Jacques II ; — par Charles Jervas, 1675-1739, Irlandais qui s'était formé sous Kneller et que son ami Pope ne craignit pas de comparer à Zeuxis ! — par l'Écossais William Aikman, 1682-1731 ; — par William Kent, 1684-1748, le fameux « artiste en jardins ; » — par Joseph Highmore, 1692-1780 ; — par Jan van der Bank, 1694-1739, qu'on sup-

pose né en Angleterre, bien que son nom soit flamand; — par George Knapton, 1698-1778, élève de Richardson; — par Thomas Hudson, 1701-1779, également élève de Richardson, dont il épousa la fille; il fut le maître de Reynolds; — par Francis Hayman, 1708-1776, le maître de Gainsborough; — et même des oiseaux, par Luke Cradock, mort en 1717; — des chevaux, par John Wootton (élève de Wyck), mort en 1765; — des marines, par Samuel Scott, mort en 1772, et que Walpole met en balance avec les van de Velde, etc.

Les organisateurs de l'Exhibition internationale, laissant dans l'oubli tous ces artistes de la dernière heure, et non de la première, puisqu'ils procèdent toujours plus ou moins des étrangers, ont concentré uniquement l'attention sur les vrais fondateurs de l'école anglaise.

Après Hogarth, tout de suite et sans intermédiaires, Reynolds et Gainsborough! C'est à merveille!

Reynolds était né précisément en l'année ou mourut Kneller, 1723. A son retour d'Italie, en 1752, les Anglais disaient encore: « Shakespeare en poésie, Kneller en peinture! » Mais il fit bientôt oublier Kneller et, pendant quarante années, — jusqu'à sa mort en 1792, — il occupa le rang suprême dans l'art de son pays. En conscience, il mérite aussi d'être compté parmi les grands portraitistes du monde, — et tout près de van Dyck.

Il a vingt-sept portraits à l'Exhibition, et sept tableaux, qui sont encore des portraits; car, dans ses compositions poétiques ou familières, et même religieuses, il peignait toujours ses têtes d'après des personnages de l'aristocratie ou de son intimité. Ainsi, les trois *Grâces* qui ornent de guirlandes la statue de l'Hymen sont les por-

traits des trois filles de Sir William Montgomery; les *Têtes d'anges* sont des études d'après la jeune fille de lord William Gordon. Ces deux tableaux appartiennent à la National Gallery, ainsi que l'*Enfant Samuel* et l'*Age d'innocence*.

Et de même, les portraits de Reynolds sont composés, le plus souvent, comme des sujets allégoriques : Mrs Siddons, l'actrice, est en muse tragique; Mrs Hartley, l'actrice, en bacchante, avec son enfant sur son épaule, comme un petit Bacchus, est intitulée l'*Amour maternel*; lady Galway, portant aussi son enfant sur son dos, joue la bohémienne errant dans un bois; Kitty Fisher est censée une Cléopâtre qui dissout une perle dans sa coupe; Mrs Stanhope représente la *Contemplation;* miss Gwatkin, la *Simplicité*. Cette manière d'allégoriser les personnages motive les mouvements et les physionomies, et ajoute beaucoup de charme à la peinture. Il est très-ennuyeux de voir toujours des portraits posés dans des attitudes à peu près pareilles, le coude appuyé sur un socle et la main ballante, l'autre main sur la hanche ou dans le pourpoint. Van Dyck n'a pas échappé à cette monotonie, et il est un peu responsable de ce qu'on appelle dans les ateliers le *ponsif*.

Les femmes de l'aristocratie anglaise sont d'une beauté extraordinaire, quand ça leur prend, et ça leur prend souvent. Reynolds eut le bonheur de peindre toutes les « reines de beauté, » non-seulement de l'aristocratie, mais du théâtre et du « demi-monde, » par exemple les adorables duchesses de Devonshire et de Marlborough, la superbe Mrs Siddons et l'irrésistible Nelly O'Brien.

La duchesse de Marlborough est debout, vue de face

sur un fond de paysage, en robe de velours rouge, taillée à la sultane et ouverte sur un jupon de satin blanc. La duchesse de Devonshire, Georgiana Spencer, « la sans pareille, » *peerless*, comme dit le *Times*, est vue de profil, descendant les marches d'un parc, la main droite sur une balustrade, la gauche ramassant les plis de sa robe blanche; elle a des plumes roses dans l'édifice de sa haute coiffure. Fond de grands arbres, qui rappelle les paysages du Corrége et du Titien. Dans un autre portrait, peint huit ans après, elle joue à la main-chaude avec sa petite-fille. Assise sur un sopha à dossier rouge, elle se dessine sur un rideau rouge; son ample chevelure est argentée par la poudre; fichu blanc, robe noire; les bras nus. L'enfant qu'elle tient sur ses genoux et qui cherche à surprendre sa main en l'air, s'enlève toute blanche sur un fond de ciel.

Ce sont là des chefs-d'œuvre, ainsi que les portraits de lady Galway en bohémienne, de Kitty Fisher en Cléopâtre, et de Mrs Hartley en bacchante. On peut les mettre entre des van Dyck et des Rubens, des Titien et des Velazquez, où l'on voudra. Je préfère encore cependant le portrait de lady Elisabeth Forster, seconde duchesse de Devonshire, et celui de miss Nelly O'Brien.

Lady Elisabeth est vue à mi-corps, tournée de trois quarts à droite. Toute en blanc, chemisette, garnitures de dentelles, manches bouffantes. La taille est ceinte d'un large ruban bleu. La poudre donne à la chevelure relevée des tons de nacre. Le dessin des traits est ferme, juste, fin, aiguisé dans certains accents des contours. La bouche et les yeux sont d'une beauté rare. Et c'est peint avec une pâte abondante qui est devenue de l'émail. Et

la couleur en est si lumineuse, qu'elle éclaire le fond de ciel.

Nelly O'Brien, nous la connaissons déjà : nous l'avons vue à l'exhibition de Manchester, et nous l'avons revue, ces jours-ci, dans la magnifique galerie de lord Hertford, à Londres. Chez lord Hertford, Nelly porte une mantille de dentelle noire, un corsage de soie à raies bleues sur blanc, un jupon de satin rose transparaissant sous du tulle, un grand chapeau de paille verdâtre, dont le bord avancé produit une douce demi-teinte sur le visage, sur une partie du cou et du sein. Dans le portrait que M. Mills a prêté à l'Exhibition internationale, Nelly est pareillement assise, de face, au milieu d'un beau paysage, avec de grands arbres sombres, largement brossés, quelques éclats de ciel entre les branchages à gauche, par où vient une lumière pâle comme un clair de lune et qui laisse toute la droite du visage en vague pénombre. Tête nue, les cheveux, sans poudre, relevés négligemment et retenus par une chaîne de perles. Le corsage en mousseline ne couvre que la moitié de la gorge. Un collier de perles rivalise avec les tons de la peau. Des larges manches sortent les bras nus, croisés sur le giron, le coude gauche appuyé sur un cippe. Bracelets de corail, une bague en rubis. Nouvelle lutte de la chair contre des pierreries. Un ample jupon feuille-morte, tirant sur le grenat, fait draperie autour des genoux. Pour ceinture, un mince ruban rougeâtre.

La physionomie est malicieuse et à la fois très-mélancolique, spirituelle, indéfinissable et magnétisante comme celle de la Joconde. Je ne sais quel reflet des arbres y étend, ainsi que sur la blonde chevelure, une teinte fan-

tastique. On n'aperçoit de ces figures-là que dans les rêves d'une jeunesse voluptueuse et tourmentée. L'œil fixe et profond vous attire et donne le vertige. On essaye de reculer, ce regard vous poursuit et vous appelle. Il n'est pas étonnant que cette « sirène enchanteresse ait corrompu un premier ministre, » et les Anglais devraient lui pardonner.

La Nelly de M. Mills, plus étrange que celle de lord Hertford, n'est pas si accomplie comme œuvre d'art. Elle séduit les artistes, mais les amateurs ordinaires lui reprochent de n'être qu'une espèce d'ébauche. Il est vrai que le détail y est enveloppé dans l'ensemble. Tout le monde n'aime pas ces vives images, d'un seul jet, familières à Velazquez et à Rembrandt, les maîtres de Reynolds, avec Titien, Rubens et van Dyck.

Les autres portraits de femme sont la comtesse de Pembroke et son fils, la vicomtesse Melbourne, lady Spencer, en amazone, caressant la tête de son cheval favori, la vicomtesse Althorp et son fils, qui joue avec un petit griffon, la marquise de Camden, etc.

Nous avons aussi des chefs-d'œuvre dans les portraits d'enfants. Les critiques anglais disent avec raison qu'aucun peintre n'a su, mieux que Reynolds et Gainsborough, donner à l'enfance « sa grâce ingénue et sa sainte simplicité. » L'*Enfant Samuel*, l'*Age d'innocence*, l'*Écolier*, peint sous l'influence de Rembrandt et de Murillo, le petit *Berger*, qui s'en va dans la campagne avec son troupeau, ont été vulgarisés par la gravure, ainsi d'ailleurs que presque tous les tableaux de Reynolds. Voici la petite princesse Sophia Matilda de Gloucester, en bonnet blanc, couchée par terre, le bras gauche autour

de son bichon ; la petite miss Gwatkin, les mains pleines de fleurs ; miss Price, suivie de deux agneaux ; et surtout la petite Penelope Boothby, si étonnante de tranquillité et de naïveté, avec ses cheveux rouges tombant sans façon sur le front et de chaque côté sur le cou, sa grande coiffe blanche, ses deux bras, emmitouflés de mitaines grises, croisés sur ses genoux. Assise en boule, au milieu d'un paysage, elle vous regarde de face, avec une physionomie intelligente et toute placide. Le fond d'arbres rappelle encore les fonds de l'*Antiope*. Reynolds tient souvent de l'école de Parme.

Ailleurs il ressemble à van Dyck, par exemple dans son grand portrait du vicomte Althorp, debout, en noir, un livre dans la main droite. Cependant ses portraits d'homme n'ont pas la même excellence que ceux de femme. L'amiral Bridport, emprunté à l'hôpital de Greenwich, est assez vulgaire ; l'amiral Barrington, provenant du même hôpital, est très étudié et très-modelé ; le marquis de Rockingham et le marquis de Hastings, le comte de Pembroke, en habit rouge, et le célèbre groupe, qui réunit Sir Francis Baring et deux autres personnages, — quoique savamment peints, — sont à une distance infinie de Georgiana la « sans pareille » et de la « sirène » Nelly.

La reine, à qui appartiennent les portraits du marquis de Rockingham, du marquis de Hastings, et celui de la petite princesse de Gloucester, a envoyé aussi un tableau de sa galerie de Buckingham palace, *Femme nue et endormie*, surprise par un berger que guide l'Amour ; souvenir des *Vénus* du Titien ; très-beau paysage toujours, dans le style chaleureux des grands maîtres de Venise.

Assurément Reynolds est composé de plusieurs éléments pris à d'autres peintres : il a beaucoup de van Dyck, beaucoup des Vénitiens, un peu de Rembrandt et un peu de Corrége. On ne saurait mieux choisir, sans doute ; le tout est que ces influences soient fondues dans une personnalité absolument distincte des autres. Est-ce que van Dyck n'est pas un composé de Rubens, des Vénitiens et des Génois? Il n'y a peut-être que Rembrandt qui ne procède de personne.

Eh bien! chez Reynolds l'originalité individuelle est tellement affirmée, qu'on ne risque jamais de le confondre avec un autre peintre. Il est même des plus faciles à reconnaître, — quand on le connaît. C'est là un signe de grand maître!

Gainsborough aussi est un original bien caractérisé. S'il procède de van Dyck et un peu de Rembrandt, il est toujours lui-même cependant. S'il ressemble un peu à Reynolds, c'est qu'ils ont peint les mêmes types, dans le même temps, avec les mêmes modes et le même ciel; mais il s'en différencie, comme van Dyck de Rubens. S'il n'a pas tout à fait l'ampleur de Reynolds, il est plus spontané, plus fin de ton, plus distingué même et plus élégant. Reynolds s'est toujours tourmenté de théories et de procédés pratiques; Gainsborough peignit comme il faisait de la musique, d'inspiration. L'un demandait davantage à la science, l'autre davantage à la nature. Pour moi, je ne saurais dire qui est le plus fort des deux. les chefs-d'œuvre de Gainsborough, son *Blue Boy*, la duchesse de Devonshire, lady Ligonier, la *Fille à la cruche*, la *Porte du cottage*, présentement exposés à Londres, le portrait de Mrs Siddons, qui fut exposé à Man-

chester, d'autres encore, valent les chefs-d'œuvre de Reynolds. Ne séparons point dans notre admiration les deux grands artistes qui vivront dans l'histoire côte à côte, comme le Titien et le Tintoret, Rubens et van Dyck, Velazquez et Murillo.

On peut les comparer, à l'Exhibition internationale, sur leurs portraits de mêmes personnages, car Gainsborough a peint aussi, en pied et de grandeur naturelle, la belle Georgiana Spencer. On serait bien embarrassé s'il fallait choisir entre les deux tableaux, qui appartiennent au même propriétaire, au descendant de la duchesse de Devonshire, au comte Spencer!

La Georgiana de Gainsborough est debout, en robe de mousseline, le coude droit appuyé sur un socle de colonne; la tête nue et poudrée s'enlève sur un rideau rouge. A droite, superbe fond de paysage et de ciel. L'expression de la physionomie est délicieuse : on raconte cependant que Gainsborough, désespérant de traduire la perfection de la bouche, fut sur le point de barbouiller sa peinture, un jour qu'on lui en faisait des compliments.

Dans le portrait de lady Ligonier, la composition, presque la même, est seulement retournée. La charmante lady, en costume blanc, debout, la main droite sur la hanche, appuie son bras gauche contre une colonne qui porte une statue de bronze. Même fond, avec draperie rouge d'un côté, et paysage de l'autre. C'est aussi élégant que van Dyck.

Où Gainsborough égale parfaitement van Dyck, c'est dans son fameux *Blue Boy*, appartenant à la précieuse galerie de marquis de Westminster. Ce gentil garçon,

frais comme une rose et costumé de soie couleur de l'oiseau bleu des fées, doit sa naissance à une boutade de Gainsborough contre Reynolds. Le noble président, Sir Joshua, qui se faisait toujours mille raisons sur l'emploi des couleurs et sur la technique de son art, s'était affolé du rouge et avait condamné le bleu. Gainsborough lui répondit malicieusement par ce chef-d'œuvre. Bah ! toutes les couleurs sont bonnes : il n'y a que la manière de s'en servir.

On devrait envoyer ce *Blue Boy* de Gainsborough et la *Nelly O'Brien* de la galerie de lord Hertford propagander par le monde en faveur de l'école anglaise. Que lord Hertford et le marquis de Westminster confient, chacun son chef-d'œuvre, à un agent qui exposera miss Nelly et master Buttall (c'est le nom du boy bleu) à Paris, à Bruxelles, à Amsterdam, à Berlin, à Dresde, à Munich, à Vienne, à Pétersbourg, à Turin et à Madrid, ils contribueront ainsi à la gloire de leur pays, et personne ne pourra plus douter de la suprême *maestria* des deux artistes anglais.

Les autres portraits par Gainsborough sont : William Hallett et sa femme, se promenant dans un parc, la femme en grand chapeau noir à plumes blanches, suivie d'un chien blanc ;—miss Gainsborough, sa fille, en buste, avec une main ; la tête de profil, les cheveux retroussés, le front un peu renversé en arrière comme son père ; robe noire ; fond de ciel ; — Nancy Parsons, à mi-corps, avec deux mains ; très-doux, très-sentimental ; — lady de Dunstanville, assise en un parc et vue jusqu'à mi-jambe ; chapeau noir à plumes blanches, robe jaune, jupon bleu ; la main droite joue avec une plume ; —

Mrs Sheridan et sa sœur Mrs Tickell, l'une en bleu ciel, le coude appuyé sur l'épaule de l'autre, assise et vêtue dejaune citron; peint à Bath, où résida longtemps Gainsborough, et où les deux charmantes virtuoses, alors toutes jeunes, faisaient de la musique avec lui; c'est exquis de couleur et de tournure; appartenant à la gálerie de Dulwich college; — Mrs Elliot, appartenant au duc de Portland.

Un seul grand portrait d'homme, le docteur Fisher, en habit et culotte de velours cramoisi; peinture assez vulgaire, analogue aux portraits de l'école française à la même époque; et le buste de Dupont, légèrement peint sur un simple frottis, et qu'on prendrait pour une vive ébauche de van Dyck ou de Velazquez.

Si quelque berger Pâris voulait donner une pomme en prix aux portraitistes anglais, il devrait la partager entre Gainsborough et Reynolds; mais, pour les pastorales, — un berger doit s'y connaître, — il adjugerait certainement à Gainsborough la pomme entière.

Gainsborough, dit avec raison un critique anglais, fut le premier en Europe qui sentit et exprima « les charmes de l'innocente pauvreté. » Les Flamands autour des Brvegel et de Teniers, les Hollandais du dix-septième siècle, ont admirablement peint les classes populaires, mais sans les relever par une douce et sympathique poésie. Il y a pourtant moyen de voir autant de beauté et de distinction naturelle dans une jeune paysanne au coin d'un champ que dans une duchesse poudrée et emplumée. Gainsborough, qui adorait la nature et qui vécut souvent à la campagne, comprit l'intérêt des scènes rustiques, et se mit à peindre des villageoises avec le

même pinceau qui peignait des ladies fashionables.

Nous avons à l'Exhibition une demi-douzaine de ces nobles paysanneries : une *Cour de ferme,* un paysage avec des troupeaux, une *Famille de pêcheurs,* les *Enfants pauvres*, la *Porte de la chaumière,* la *Fille allant à la fontaine* et la *Fille qui donne à manger à des....* comment dire cela, après avoir hasardé l'épithète de noble? Mais cependant le *Times* appelle ce tableau « *the immortal Girl feeding pigs*, » et cette immortelle *Fille* avec ses *pigs*, lorsqu'elle parut à l'exposition de l'Académie royale, fut enlevée, au prix de 100 guinées, par Reynolds, qui la céda au comte de Carlisle. Le *pig*, d'ailleurs, avait déjà été immortalisé par Paulus Potter, Karel Dujardin et les Ostade. Et pourquoi faire tant de façons sur les mots, depuis que le mot de Cambronne a été imprimé? Donc *pigs* signifie en français : petits cochons. Eh bien, cette peinture de la jeune fermière et de ses petits nourrissons est un chef-d'œuvre. Malheureusement, elle a un peu poussé au noir, ainsi que cet autre chef-d'œuvre, la *Porte du cottage*, connu par la gravure, même sur le continent.

La petite fille qui va puiser de l'eau, sa cruche à la main et son petit chien sous le bras, est de grandeur naturelle ! Les peintres n'ont pas habitué le menu peuple à cette proportion, qu'ils réservent pour les gens « bien nés. » Mais vraiment, elle n'est point mal née, la fillette aux pieds nus, qu'elle va baigner peut-être à la fontaine, en remplissant son vase rustique. Le petit épagneul risque aussi d'être plongé dans l'eau claire, pour lui apprendre à nager. Le chemin sur lequel s'avance la gentille paysanne est largement peint, dans la manière

la plus heureuse des terrains de Huysmans de Malines; à gauche, en arrière, la ferme ombragée d'arbres; à droite, des pâturages avec quelques moutons et une lisière de saules. Ces lointains, d'un ton bleuté, sont extrêmement harmonieux sur un beau ciel argentin. Voilà une paysannerie prise par son côté séduisant et poétique.

Là est la nouveauté que Gainsborough introduisit dans ses tableaux, sans jamais d'ailleurs s'écarter de la nature réelle de la campagne et des campagnards. A la même époque, Boucher, Fragonard et autres charmants peintres français peignirent aussi des pastorales, qui rappellent trop les décorations d'opéra et la coquetterie des boudoirs. Depuis, Léopold Robert a encore essayé des scènes analogues; mais, outre que son exécution est faible, ses figures sont théâtrales et faussement dramatiques. Aujourd'hui, Millet reprend le même thème, dans un sentiment plus grave, et même triste, donnant à ses travailleurs agrestes je ne sais quoi du martyr qui subit une fatalité. Dans les paysanneries de Gainsborough, la nature est bonne et attrayante, et ses personnages sont très-contents d'être au monde.

George Romney (1734-1802), qui fut presque le rival de Gainsborough et de Reynolds et qui est, après eux, un des meilleurs portraitistes de l'école anglaise, n'a qu'un seul portrait, et encore c'est un portrait d'homme, l'amiral Hardy, appartenant à l'hôpital de Greenwich. Où il faut voir Romney, c'est dans ses portraits de femmes et surtout dans ceux de son amie Emma Lyons. Mais les Anglais ne l'aiment pas, précisément à cause de sa longue intimité avec cette belle « sirène » qui magnétisa trop l'amiral Nelson.

Robert Wilson a sept paysages, dont la *Villa Mœcenas à Tivoli* et la *Niobé* de la National Gallery, une autre *Niobé*, à M. Munro, l'*Apollon et les Saisons*, avec figures par Mortimer, et trois marines. Il est froid, mais il est fort, et en plusieurs de ces tableaux il approche de Claude. Il faut croire que l'*inimitable* Claude n'est pas encore trop difficile à imiter, puisque Wilson et Turner en Angleterre, comme Both, Swanevelt et autres en Italie, en ont fait des pastiches presque trompeurs. Wilson a parfois aussi quelque chose de Joseph Vernet, mais il vaut mieux. Il est d'ailleurs presque un étranger dans l'école anglaise. Passons.

Je passe aussi deux étrangers qui eurent l'honneur d'entrer à l'Académie royale de Londres et que les Anglais comptent dans leur école, l'Allemand Zoffany (1735-1810) et l'Alsacien Loutherbourg (1740-1812). Je passe Ramsay, Runciman, Copley, Mortimer, Raeburn, Hoppner, Thomson, Blake le Visionnaire, et quantité d'autres peintres qui eurent un succès relatif et qui remplissent toute la seconde moitié du dix-huitième siècle. Nous ne pouvons prendre ici que les individualités saillantes ou les groupes caractérisés.

Par Hogarth, Reynolds et Gainsborough, le sortilége de l'art en Angleterre avait été vaincu ; mais, à peine l'école existant, plusieurs peintres s'imaginèrent qu'ils allaient dépasser le glorieux siècle italien. On ne parlait que grand art, idéal, épopée, style historique et autres grands mots, « qui ne viennent jamais à l'idée des peuples où l'art est bien en vie ; on distinguait entre la *haute* et la *basse* peinture, ajoute l'auteur du *Guide à l'Exhibition ;* haute peinture signifiait choisir des sujets qu'on

n'avait jamais vus; basse peinture, représenter la vie réelle comme l'artiste la perçoit sous ses yeux. »

Ce furent encore deux étrangers qui devinrent les promoteurs de ce grand art épique, religieux, allégorique, historique et très-ennuyeux : l'Américain West (1738-1820) et le Suisse Fuseli. Il fallait absolument se former à Rome, devant Michel-Ange et Raphaël. Hogarth et Gainsborough cependant n'avaient pas visité l'Italie, et la plupart des meilleurs peintres, tels que Morland, Crome, Constable, n'allèrent point non plus chercher l'art hors de leur île, au delà des mers et des montagnes.

L'Exhibition montre quelques œuvres, jadis bien célèbres, de West (le *Régulus*, la *Mort du général Wolfe*, le *Serment d'Annibal*, appartenant tous trois à la reine Victoria), de Fuseli (la *Reine Mab*, *l'Expulsion de Satan du paradis*, *Œdipe et les Furies*, et le fameux *Cauchemar*), et du plus ambitieux de tous ces chercheurs de quintessence, de James Barry, l'auteur des immenses peintures aux Adelphi dans le Strand (son *Adam et Ève* et un portrait de sa mère); mais à tout cela personne ne fait plus attention, quoiqu'il y ait assurément chez West une tendance approuvable vers les sujets historiques, chez Fuseli de la science, chez Barry de la conviction et une certaine grandeur; le portrait de sa mère est même une bonne peinture.

La mode épique et allégorique est passée en Angleterre, où l'art est presque toujours une mode, acclamée frénétiquement, quelle qu'elle soit, par toute la nation. A présent, il n'est plus question de ce grand art que l'Angleterre devait restaurer, que continuèrent encore John

Martin, mort en 1854, et Danby, mort en 1861. West, Fuseli, Barry, Martin et tant d'autres ne sont plus de rien. Il est convenu que la peinture doit être familière, comme celle de Wilkie et de ses successeurs, et même qu'on doit prendre dans un tableau les objets avec la main, comme dans la peinture stéréoscopique des pré-raphaélites.

Northcote et Opie marquèrent aussi dans les sujets historiques, Smirke et Stothard dans les petits sujets gracieux. On voit à l'Exhibition le *Dernier sommeil du comte d'Argyll*, par Northcote, le *David Rizzio*, d'Opie, des *Sirènes*, de Smirke, et le fameux *Pèlerinage à Canterbury*, par Stothard.

Un peintre qui mérite l'attention, c'est George Morland, d'ailleurs assez populaire chez les Anglais : vrai peintre, pour qui la pratique était un don naturel et un jeu. Son chef-d'œuvre est peut-être les *Gipsies*, signé et daté 1792, grand paysage, large de deux mètres, avec des bohémiens assis au milieu d'un bois et un gentleman à cheval qui vient leur parler. Dans un autre genre, un petit groupe de moutons, signé et daté 1798, est prodigieux de finesse et de lumière.

Crome ! John Crome, Crome le vieux (*old Crome*), qui le connaît sur le continent? Il n'y a pas même bien longtemps qu'on le connaît à Londres. « Sur dix amateurs, avoue le *Times*, neuf ne savent pas que l'Angleterre possède en lui un artiste qui allie la puissance de Hobbima (*sic*) à celle de Cuyp. »

Ce Crome est un peintre de *province*, qui a fait son affaire dans le Norfolk, sans que la capitale prît garde à lui. Né à Norwich en 1769, il commença par être

peintre en bâtiments, avant de devenir paysagiste. Il ne paraît pas qu'il ait jamais quitté les environs de Norwich, qui sont très-pittoresques. Il est mort en 1821, mais il n'a fait son apparition sur la grande scène de Londres qu'en ces derniers temps. Je ne crois pas qu'il y ait de lui une seule peinture dans les collections renommées, et la National Gallery n'en a point. Le nouveau Musée de Kensington en possède deux, par suite du legs de M. John Sheepshanks en 1857 : une *Lisière de forêt*, et un *Clair de lune*, aussi bon qu'un van der Neer.

L'Exhibition internationale en a réuni sept : un *Bouquet d'arbres*, et entre les arbres, un coup de lumière sur des maisonnettes; effet dans le genre de Hobbema; — un chemin crayeux, avec des terrains dans le genre de Huysmans, avec quelque chose aussi de ce qu'on retrouve chez Michel, excellent paysagiste français, trop peu estimé; — autre paysage avec un chemin, des terrains arides, quelques troncs d'arbres, presque rien, mais c'est un chef-d'œuvre; la finesse et la force harmonieusement mêlées; — une *Abbaye*; le ciel a été peint par Opie; Crome l'eût peint beaucoup mieux; — le *Grand Chêne*, entrée de forêt, dans le genre de celles de Ruisdael, avec de l'eau en avant; première force; — et la *Bruyère*, vue d'un pays découvert et sauvage; ciel superbe; grand tableau, large de plus de deux mètres, exécuté avec deux notes seulement, les roux dorés de la bruyère et les gris argentés du ciel. Le *Times* a raison; Crome approche beaucoup de Cuijp, de Hobbema, de Ruisdael aussi, de Wijnants et de Huysmans. Ses qualités sont surtout la simplicité et la sobriété, avec beaucoup d'éclat cependant, parce qu'il

est juste de lumière. Il a formé quelques paysagistes, entre autres Vincent, dont la *Vue de l'hôpital de Greenwich* fait songer à Turner.

Crome a bien quelque analogie avec les anciens Hollandais, mais son vif sentiment de la nature l'éloigne du pastiche. Au contraire, Nasmith (1786-1831) imite tout bonnement Wijnants; sa délicatesse et sa patience plaisent aux amateurs anglais, bien plus que l'abondance et l'ampleur de Constable. Oui, l'on ne peut s'empêcher de remarquer qu'en louant Constable, les Anglais glissent toujours quelque réserve : « il peint avec le couteau à palette; il est trop rude; ses ciels sont trop empâtés, etc. » ; toujours quelque chose à reprendre. C'est pourtant là un très-grand peintre, Constable ! et que les Français n'hésitent pas à placer, sans réticence, au premier rang des paysagistes modernes, avec cet autre artiste si brillant, Bonington, qui, à son début, trouva également plus de sympathie en France que dans le pays où il est né.

Pensez que Constable et Bonington sont bien admirables à l'Exhibition de Londres! Du premier, nous avons une douzaine de tableaux, et de ses meilleurs, tels que la *Cathédrale de Salisbury*, la *Charrette de foin*, l'*Écluse*, etc.; du second, six tableaux, deux *Vues de Venise*, où il égale Canaletti, une *Vue de Normandie*, au marquis de Westminster, son fameux *Turc* de l'ancienne collection Rogers, *François Ier et sa Sœur*, et une *Côte de France*. Mais, hélas! pas de place pour étudier ici ces excellentes peintures; ceux qui désirent connaître plus intimement Constable et Bonington, comme aussi Romney, West, Fuseli, Barry, Northcote, Opie,

Stothard, Smirke, Morland et autres maîtres sur lesquels nous avons dû passer rapidement, peuvent consulter les biographies que nous avons publiées dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, à la librairie Renouard.

Et Turner ! quel grand artiste encore ! Celui-là n'est pas rare à Londres, heureusement. La National Gallery à Trafalgar square lui a consacré une salle entière : plus de cent tableaux ; ajoutez les tableaux et les aquarelles du Musée de Kensington, et quantité d'œuvres admirables dans la plupart des collections particulières. A l'Exposition internationale, il compte une dizaine de peintures superbes et plus de cinquante aquarelles ; car il y a aussi des aquarelles de la plupart de ces peintres déjà mentionnés, de Gainsborough, de Stothard, de Constable, de Bonington, etc., à côté de celles des aquarellistes spéciaux, tels que Sandby, Cozens, Girtin, Cox, Cattermole, Fielding, Prout, etc. On a écrit en Angleterre bien des volumes pour discuter Turner, unanimement accepté aujourd'hui comme artiste de génie.

Lawrence eut, tout jeune, le privilége d'exciter l'engouement public. A vingt-deux ans, en 1791, il est élu associé de l'Académie ; en 1792, il succède à Reynolds comme peintre du roi ; en 1795, il est nommé académicien ; en 1815, il est créé chevalier ; en 1820, il succède à Benjamin West comme président de l'Académie. L'heureux homme ! Il fit presque oublier Reynolds, à qui il ressemble — de loin. Il a p[illegible] charme, mais non pas autant de profondeur, ni de solidité. Il est souvent faible dans ses portraits d'homme, quelquefois délicieux dans ses portraits de femme. Sur ses portraits

de l'Exhibition, les étrangers ne le jugeraient pas à son avantage, bien qu'il y ait là le portrait de Pie VII, trop vanté, appartenant à la reine. Un portrait de Mrs Siddons a beaucoup d'attrait ; c'est le meilleur, avec celui de Sir Humphry Davy.

Harlow suivit Lawrence d'aussi près que Lawrence avait suivi Reynolds. Son chef-d'œuvre, la *Famille Kemble*, fait regretter qu'il soit mort si jeune, — à trente-deux ans.

Au moment où mourait Hogarth naissait un artiste peu connu hors de l'Angleterre et qui est comme un trait d'union entre Hogarth et Wilkie. Dans sa première manière, Edward Bird continua les petits sujets familiers, trop abandonnés alors pour la portraiture splendide et pour les essais de grandes peintures épiques. Nous avons de lui deux petits tableaux naïvement et spirituellement composés et où l'on sent un précurseur de Wilkie.

Wilkie est assez connu sur le continent, grâce à la gravure. Passons donc sur ses quinze tableaux, dont huit, le *Colin-Maillard* entre autres, appartiennent à la reine. On sait qu'après son voyage en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, il chercha un nouveau style, où il n'excelle pas comme dans les fines compositions de sa première période.

Il s'en faut bien que Newton ait eu le succès et la célébrité de Wilkie. Il est plus peintre que lui cependant, à notre avis, et il a bien plus de naturel et de charme. Dans le tableau de Wilkie, à la Galerie Nationale, où une mère en lunettes met la première boucle d'oreille à son enfant, il y a, en avant, un petit chien qui — sympathiquement — se gratte l'oreille : c'est un peu là

l'esprit de Wilkie et en général des peintres de genre en Angleterre : de petites intentions ; de la subtilité. Newton a l'esprit plus franc : il cherche surtout la grâce des tournures, la finesse des physionomies, et il arrive même jusqu'à la beauté. Ses jeunes filles sont exquises. Il égale à peu près Terburg et Metsu. Newton nous paraît être le premier peintre de toute l'école anglaise, dans le genre élégant, comme Hogarth est assurément le premier dans le genre satirique.

Ses six tableaux de l'Exhibition sont des bijoux, de vrais « trésors d'art. » Dans le *Vicaire de Wakefield* réconciliant sa femme avec Olivia Primrose, appartenant au marquis de Lansdowne, la jeune Primrose à genoux est délicieuse : rien de plus fin chez les plus fins Hollandais. Et les gentilles femmeletes que Polly et Lucy grondant le capitaine Macheath, dans une scène de l'opéra des *Beggars*, — que la grisette essayant des gants au Yorick de Sterne (appartenant à la Galerie Nationale), — que la jeune fille de profil, en robe rosâtre, écoutant les conseils de sa duègne! Quel petit chef-d'œuvre que l'*Etudiant*, qui fut son tableau de réception à l'Académie royale, en 1832, trois ans avant sa mort!

L'ami et le compatriote de Newton, — car tous deux étaient nés de parents américains, — Leslie, suivit le même genre, mais non pas avec une pareille distinction. Ses douze tableaux semblent bien vulgaires entre ceux de Newton et ceux de Wilkie.

Un chaud coloriste, c'est William Etty, fils d'un meunier, comme Constable et comme Rembrandt. Il faut le compter aussi parmi les meilleurs maîtres anglais, non pas à cause de ses grandes compositions bibliques

ou historiques, envoyées par l'Académie royale d'Écosse, mais à cause de ses petites figures de nymphes et de baigneuses, vivement et largement modelées, avec de beaux effets de lumière, par exemple la *Sabrina*, de la galerie Thomas Baring; sa nymphe, de proportion naturelle, dans le style des Vénus couchées du Titien, montre même que son talent convenait à la grande peinture, quand elle n'exige que de la grâce et de la volupté.

William John Muller encore avait de puissantes facultés de coloriste. Il est brillant et un peu exagéré, comme Etty, et, dans ses paysages, il a parfois quelque chose de Constable. Il mourut tout jeune, à trente-trois ans, en 1845.

Pour en finir avec les peintres qui ont disparu en ces derniers temps et qui appartiennent déjà à l'histoire, il faudrait citer en portraitistes : John Jackson, à qui l'on doit de bons portraits de Flaxman et de Northcote; mort en 1831; — Sir William Beechey, mort en 1839; — Sir Martin Archer Shee, mort en 1850; il avait succédé à Lawrence comme président de l'Académie; — puis, William Hilton, auteur de grands tableaux religieux et historiques, mort en 1839 ; — puis, un excellent mariniste, Sir Augustus Wall Callcott, mort en 1844; — puis, William Collins, paysagiste et peintre de genre, mort en 1847; — un autre paysagiste assez fort, John James Chalon, mort en 1854; — Thomas Uwins, qui fut longtemps conservateur de la National Gallery; — James Ward, mort en 1859; il est très-estimé des Anglais comme peintre d'animaux, et l'Exhibition montre de lui un taureau, une vache et un veau, de grandeur

naturelle ! concurrence au fameux *Taureau* de Paulus Potter, au Musée de La Haye. Potter lui-même n'avait pas réussi dans cette grande machine. — Ce n'est pas quand il s'agit de peindre un taureau, qu'il faut le prendre par les cornes.

VI

L'Académie royale d'Angleterre fut fondée, comme on sait, en 1768, et Reynolds en fut le premier président. Que l'institution des académies soit absolument favorable au développement des arts, c'est une question, et nous sommes assez de l'avis de Louis Viardot, qui a montré, dans une savante brochure, que, chez presque tous les peuples, les académies datent des époques de décadence. Il n'y avait pas d'académie à Florence au temps de Léonard, ni à Rome au temps de Raphaël, ni à Parme au temps de Corrége, ni à Venise au temps du Titien, ni à Madrid au temps de Velazquez, ni à Anvers au temps de Rubens, ni à Amsterdam au temps de Rembrandt. Toujours est-il qu'en Angleterre, dans le pays de la liberté, antipathique à la centralisation en toutes choses, l'Académie se trouve concomitante avec l'épanouissement complet de l'école. Depuis Reynolds jusqu'à Turner, tous les artistes ont passé à l'Académie, excepté quelques excentriques, en discussion perpétuelle avec leurs confrères, par exemple Barry.

Aujourd'hui encore, l'Académie réunit presque tous les peintres en réputation : Sir Charles Eastlake, prési-

dent ; Sir Edwin Landseer ; Sir John Watson Gordon et M. Francis Grant, portraitistes ; MM. Mulready, Maclise, Egg, Webster, peintres de sujets familiers ; Frith, l'auteur du fameux *Derby ;* Thomas Creswick, le paysagiste ; David Roberts, le peintre d'architecture ; Stanfield, le mariniste ; J. C. Hook et William Dyce, les préraphaélites ; et aussi M. J.-E. Millais, qui est seulement associé. C'est donc par eux qu'il convient de commencer l'examen de l'école anglaise contemporaine. Ils représentent, d'ailleurs, à peu près tous les genres et tous les styles qui se partagent l'école.

S'étant formé en Italie, à l'époque où la tradition italienne commandait souverainement, Sir Charles Eastlake a toujours cherché la pureté, l'élégance et la distinction du style. Aussi traite-t-il de préférence les sujets historiques, religieux ou poétiques. Ses œuvres, honorablement classées dans les riches galeries particulières, ont presque toutes été gravées. Il a deux tableaux à la National Gallery (ancienne collection Vernon), deux au South Kensington Museum (donation Sheepshanks), trois à l'Exhibition internationale : le *Christ bénissant les petits enfants*, des *Grecs fuyant les massacres de Scio* et *Francesco di Carrara*, poursuivi par le duc de Milan, en 1389 ; répétition d'une des peintures de la National Gallery. Sir Charles Eastlake est un des plus savants de l'Europe sur l'histoire de l'art, principalement en ce qui concerne l'école italienne, et la Galerie Nationale, dont il est directeur, en même temps que président de l'Académie, lui doit ses accroissements prodigieux depuis quelques années.

Sir Edwin Landseer a été créé chevalier la même année

que Sir Charles, en 1850. La gravure a popularisé partout ses compositions innombrables. Il a douze tableaux à la National Gallery, seize au Musée de Kensington ; il en avait une vingtaine à l'exhibition de Manchester ; il en a dix à l'Exhibition internationale, et qui appartiennent aux collections de la reine, du feu prince Albert, du duc de Devonshire, du marquis d'Abercorn, etc.

Comme il n'est pas précisément très-*peintre*, ses tableaux gagnent beaucoup à être gravés. Car il connaît bien ses animaux : le chien, le cerf, le poney, entre autres ; il est initié à leur caractère et à leurs mœurs, et il exprime avec finesse leurs physionomies, leurs tournures et jusqu'à leurs gestes.

Un critique de première autorité, M. Waagen, ne craint pas de mettre Landseer sur le même rang que les grands peintres d'animaux, des anciennes écoles. L'exagération est forte pour un admirateur des vieux maîtres. En conscience, les chiens de Sir Edwin Landseer ne sont pas si bien peints que ceux de don Diego Velazquez. Il est plus juste de dire seulement, avec un critique anglais, M. Palgrave, que Landseer est le *romancier* des animaux.

Sa supériorité — non pas sur des peintres tels que Velazquez, Rubens et Snyders, ni même tels qu'Aalbert Cuijp et Paulus Potter, mais sur les peintres actuels — tient au choix intelligent d'un épisode où l'animal puisse manifester ses passions et ses instincts. Sa qualité, la plus saillante peut-être, est la mise en scène. Comme peintre d'animaux, il a quelque chose de Paul Delaroche, peintre d'histoire ; n'est-ce pas singulier ? Ses compositions sont des drames, quand elles ne sont pas

des romans ou des fables. N'ont-elles pas souvent des titres de drame : le *Combat* et la *Défaite*, les *Enfants du brouillard?* N'y a-t-il pas un roman, comme ceux de Hogarth, dans ces contrastes de conditions que représentent un chien de « basse classe» et un chien « de haute classe. » *Low Life*, *High Life?* une fable, comme celle du Rat de ville et du Rat des champs, dans le tableau intitulé : *Dignité et Impudence?* Il a même traduit directement la fable du chien qui lâche sa proie pour l'ombre : *the Dog and the Shadow.*

C'est à la signification claire et intéressante de ses sujets, bien plus qu'à la maîtrise de l'exécution, que Sir Edwin doit son immense succès chez ses compatriotes et même sur le continent. Le public aime à dire devant un cerf mélancolique qui brame à la lune : — «Tiens! qu'a-t-il donc, ce pauvre cerf, au milieu de ce marais désolé? » De même qu'il aime à dire devant les *Enfants d'Edouard*, par Paul Delaroche : « Tiens! ces pauvres petits! ils sont donc en prison? Est-ce qu'on va les tuer? »

La peinture de Landseer est leste, adroite, brillante, mais sans consistance et sans relief. L'apparence de la forme y est, mais la structure intérieure n'y est pas. Le galbe de ses animaux a une certaine tournure trompeuse, mais leur peau est vide. Les tableaux de Landseer font toujours penser à des aquarelles librement coloriées. Il a une telle facilité, que l'*Epagneul et le Lapin*, exposé à Manchester, fut exécuté en deux heures et demie! Résultat de longues études, sans contredit. Frans Hals et van Dyck ont peint aussi quelquefois des portraits en deux heures; Rubens et Rembrandt, des chefs-d'œuvre

en une séance. Le temps ne fait rien à l'affaire, comme on dit, — à condition pourtant que l'image soit substantielle et que la vie circule sous l'enveloppe.

Mais Sir Edwin n'est pas seulement un peintre d'animaux; il peint, avec une égale dextérité, la figure humaine, même de grandeur naturelle. Plusieurs de ses tableaux à l'Exhibition sont des compositions avec personnages : *la Reine Victoria et le prince Albert,* au château de Windsor, en 1842 ; la célèbre *Abbaye de Bolton,* avec les moines qui contemplent un tas de gibier mort, avec un garçon qui apporte sur son dos des hérons et des oiseaux aquatiques, et une jeune fille qui apporte des poissons. Oh! la bonne vie qu'on fait à cette abbaye de Bolton.

Nous avons même des portraits, et aussi une *Scène de chasse* dans la forêt de Glenorchy, avec deux hommes de grandeur naturelle, accroupis au premier plan et cachant leurs chiens sous leurs plaids, pendant que passe une bande de cerfs. Landseer est vraiment le poëte du cerf. Nous citions tout à l'heure le cerf qui brame et les *Enfants du brouillard* (des cerfs qui rêvent sur un pic d'Écosse au milieu des nuages), exposés à Manchester. Voici maintenant un cerf vagabond qui galope à travers un étang et qui fait partir des volées de canards. Ce tableau, intitulé : le *Sanctuaire* ou *l'asile* (*the Sanctuary*), avait déjà paru à l'Exposition universelle de Paris, en 1855. Voici un drame moderne : le *Combat de cerfs;* hélas ! il n'y aura point de vainqueur ! Le matin, maître renard vient inspecter le champ de bataille et trouve les cerfs morts sur le terrain. Ces deux pendants appartiennent au vicomte Harding.

Le frère de Sir Edwin, M. Charles Landseer, également académicien, a aussi exposé quelques tableaux, dont un appartient au comte d'Ellesmere.

Les portraits peints par Sir J. W. Gordon ne manquent pas d'une certaine dignité magistrale. Ceux de M. Francis Grant, surtout ses portraits de femme, mistress Markam et lady Wortley, ont beaucoup de sentiment et de charme.

M. William Mulready est presque le doyen d'âge des peintres anglais, étant né en 1786, une année seulement après Wilkie. Il a vingt-huit tableaux dans la collection léguée par M. Sheephanks (au South Kensington Museum), dont il fut l'ami, et quatre à la Galerie Nationale. Ceux qu'on voit à l'Exhibition, et dont plusieurs ont passé à l'Exposition universelle de Paris, appartiennent à Sir Robert Peel et à M. Thomas Baring; triste adjonction à ces galeries pleines de chefs-d'œuvre!

Les *Enfants* de M. Thomas Webster ont une grande réputation en Angleterre. Son talent est assez enfantin, vraiment. Cela fait quelque effet dans les adroites vignettes de ses traducteurs en gravure.

M. Daniel Maclise est encore plus faible, même quand il se hasarde à interpréter Shakespeare! M. Egg touche aussi aux poëtes et même à l'histoire; le tout petit genre lui conviendrait mieux.

M. Frith est assez jeune, quoique académicien. Il a trouvé une heureuse veine, et c'est un des peintres qui a le plus de succès aujourd'hui. Qu'il sait bien choisir ses sujets pour le goût anglais! Le *Derby*, une *Station de chemin de fer*, la *Plage de Ramsgate*. La *Station* est exposée dans Hay Market; le *Derby*, dans Pall Mall,

chez M. Gambard, dont l'exhibition permanente est très-fréquentée par la haute *gentry* anglaise : la petite esquisse de ce *Derby* a été payée 500 guinées (12,500 francs) à la vente de lord Northwich. Pensez ce que rapportera le grand tableau : prix de vente, produit de l'exposition et de la gravure !

La *Plage de Ramsgate* a été prêtée par la reine à l'Exhibition internationale. Il y a de l'esprit, de l'observation, de la gaieté, de la finesse, un certain charme ; mais ce n'est guère de la peinture ; un lithographe en ferait autant. C'est, néanmoins, bien préférable à la peinture de MM. Mulready, Maclise et autres favoris du public anglais. M. Frith tient à peu près le milieu entre la queue de Wilkie et la tête de la nouvelle école, que nous continuerons à appeler les *préraphaélites*, quoique ce mot ne signifie absolument rien dans l'application qu'on en fait à une pléiade de peintres qui ne songent guère aux précurseurs de l'époque raphaélesque et qui ambitionnent tout simplement de daguerréotyper ce qu'on pourrait voir avec de forts microscopes en verres de couleur.

M. Thomas Creswick est un paysagiste qui doit compter. Il semble aimer la nature et la lumière ; il est assez fin de ton, mais un peu maigre de touche. Je lui souhaite le « couteau à palette et la truelle » de Constable. Mieux vaudrait ressembler à Constable, à Crome, à Gainsborough, qu'à Nasmith. Mais pourquoi ressembler à quelqu'un ? Gardons-nous d'être quelque autre. Chacun soi-même. C'est justice et vérité.

M. Creswick et M. Frith sont amis sans doute, car à l'exhibition annuelle de l'Académie royale, Trafalgar

square, est exposé un portrait de Creswick par Frith.

M. David Roberts et M. Clarkson Stanfield sont nés dans l'autre siècle : l'un en 1796, l'autre en 1798.

Durant sa vie déjà longue, M. Roberts n'a guère eu de rivaux pour la peinture architecturale, même chez les peintres du continent : Granet peut-être. L'Exhibition nous montre des monuments qu'il a peints en divers pays : l'*Eglise de Lierre*, près d'Anvers, appartenant à M. Thomas Baring ; l'*Eglise Saint-Laurent*, à Rome, et la *Cathédrale de Milan*, un chef-d'œuvre, daté de 1857. Son exécution est ample et simple, sa couleur juste, avec des ombres transparentes et harmonieuses.

Sans Turner, M. Stanfield serait peut-être le premier mariniste de l'école anglaise. Il lui manque toutefois la largeur des effets, cet imprévu qui saisit et entraîne, comme la vague irrésistible. Il faut avoir quelque chose du tempérament de la mer pour oser la peindre. M. Stanfield est un peu vulgaire. Quand il n'est pas bon, il est décidément mauvais. Sur ses huit tableaux exposés, on ne peut guère louer que la Marine appartenant à M. Thomas Baring. Mais nous avons vu de lui, ailleurs, des *Tempêtes* qui n'avaient pas lieu dans un verre d'eau.

MM. Hook, Dyce et Millais nous amènent à la pléiade — réaliste, c'est le mot, en un certain sens, mieux que préraphaélite, qui fut son nom de baptême. Une pente logique et irrésistible les a précipités, en effet, eux et surtout leurs adhérents, vers le réalisme le plus minutieux, parce que, dans la peinture du quinzième siècle, qu'ils s'imaginèrent d'abord imiter, — au lieu de saisir ce qui la caractérise, le style sévère et naïf, l'expression intime et profondément sentie, — ils n'y ont vu que le

détail, caressé avec la ferveur de néophytes convertis à la religion de la nature, après le mysticisme abstrait du moyen âge.

C'est par là aussi que les réalistes anglais se différencient des réalistes français. Courbet peint ce qu'il voit, mais il voit ce qu'il faut et comme il faut : les grands plans d'une figure ou d'un objet, leur relation avec l'entourage, l'effet qu'ils font dans le milieu où ils sont. Ce réaliste sait dissimuler ce que la réalité dévore et il ne réalise que ce qu'elle montre en son ensemble. Au contraire, les réalistes anglais peignant chaque objet et presque chaque point d'un objet pour lui-même et dans un isolement arbitraire, — impossible, car tout est dans tout, — ne donnent point aux objets leur valeur réelle. Ils opèrent je ne sais quelle analyse qui conviendrait à certaines sciences positives, aux mathématiques peut-être, mais qui n'est plus de l'art. C'est l'histoire des « trois dés » de Courbet. Ce curieux apologue est très-instructif et il vaut la peine qu'on le raconte.

Au moment où toute une bande d'artistes s'était réunie autour de Courbet, pour fonder une association de *Francs Peintres*, les petits journaux le taquinèrent sur ce qu'il ne pouvait pas « professer la peinture, » puisque sa théorie était justement l'affirmation de l'originalité absolue, détachée de toute tradition. Lui, protestait qu'il n'entendait être le maître de personne : — « Je dirai à mes compagnons : surtout ne faites pas comme moi; car si vous faites comme moi, vous ne ferez pas comme vous; et dès lors vous n'existerez pas. » — Un jour qu'il s'animait, en causant avec moi des mystères de l'art, tout à coup se dressant devant ma table et

écartant les livres qui la couvraient : « — Je pourrais cependant, dit-il, enseigner à peindre avec trois dés, » — et il faisait comme s'il tirait trois dés de sa poche et les jetait là, au hasard, sur le tapis ; il a naturellement une mimique très-vivante et très-pittoresque. — « Ces trois dés ne se ressemblent point, quoiqu'ils soient le même. Ils recèlent tous les secrets de la couleur, du ton local, de la lumière et de l'ombre, du clair-obscur et de la perspective, du dessin, et tout. Tu mettrais là, devant ces trois dés qui ont roulé à l'aventure, tous les membres de l'Académie, ils ne seraient pas capables de les faire... Peut-être quelque malin ferait-il un des dés ; mais deux, trois, jamais ! ça leur est défendu ; car, sitôt qu'il y a deux objets, on est en présence de l'univers, du *Tout*, qu'ils ne comprennent point, de l'infini... » — Courbet devrait donner une séance publique avec ses trois dés ; sa parabole aurait du succès.

Les préraphaélites anglais font un dé, à le prendre à la main ; mais, avec trois dés, ils perdent aussitôt la partie.

L'Exposition universelle de Paris et quelques expositions périodiques avaient déjà montré sur le continent des exemplaires du singulier et incontestable talent de MM. Millais, Hook, Dyce, Hunt et autres. Je ne sais pas ce qu'en dit alors la critique française ; mais je suppose que cette peinture, à la fois gothique et chinoise, — moins l'harmonie, ne fut guère comprise, et point admirée. Il y a pourtant des qualités exquises dans ces images qui apparaissent comme au fond d'une lanterne magique ou d'un stéréoscope.

M. Millais a quatre tableaux : le *Retour de la colombe*

dans l'arche et *Feuilles d'automne*, exposés à Paris en 1855 ; la *Vallée du repos* et la *Floraison des pommiers*. La jeune fille qui tient la colombe aux plumes hérissées par la fatigue est délicieuse assurément, et sa main fait penser aux mains peintes par Memlinc. Les *Feuilles d'automne* ont une puissance de ton extraordinaire. La *Vallée du repos*, où des religieuses préparent, en creusant la terre, le lit dans lequel elles se reposeront de la vie, est terrible d'aspect; la couleur en semble cruelle, avec un ciel verdâtre et des reflets métalliques sur le terrain et sur les figures; mais il y a de ces effets-là, et on pourrait d'ailleurs les inventer, comme une complicité de la nature aux scènes tristes par où passe l'existence humaine.

Le plus curieux, le plus étonnant, le plus admirable, le plus insensé de tous les tableaux de M. Millais est son idylle printanière, avec les pommiers en fleurs. Que c'est frais, que c'est parfumé, que c'est réjouissant! Un verger, une forêt d'arbres tout enfleuris de blanc et de rose; point de ciel; cette terre est un paradis. Et sous ces fleurs que la brise fait pleuvoir en neige odorante, quelques jeunes filles couchées sur l'herbe, sans façon, comme les *Demoiselles de village*, de Courbet. Il y a surtout une petite fille aux cheveux roux, le même modèle, je pense, que dans les *Feuilles d'automne*, et qui fait également à merveille dans ce printemps. Drôle de peinture, où il y a du génie, de l'enfantillage, une impression quelque peu sauvage, mais ravissante.

M. Hook a aussi quatre tableaux : une scène de Boccace, un *Retour de marins*, deux autres scènes sur mer, et le *Ruisseau*. Il est encore plus vif de lumière que

M. Millais. Quelques-unes de ses figures, par exemple le boy dans une barque de pêcheur, ont un relief surprenant. Ce sont des morceaux de nature réels jusqu'à tromper l'œil, mais qui déroutent pourtant toutes les habitudes visuelles, parce que le regard, dans sa virtualité normale, tient toujours compte des objets ambiants, de l'atmosphère, de l'incommensurable, où toute chose est noyée. Cependant M. Hook est un des plus forts de la nouvelle école.

Quatre tableaux encore de M. Hunt, entre autres deux de ses plus célèbres : les *Gentlemen de Vérone*, déjà exposé à Manchester, et la *Lumière du monde*, exposé à Paris en 1855. C'est devant cette *Lumière du monde* qu'il y a toujours le plus de foule. Les Anglais admirent ce spectre vitreux, censé le Christ, tenant une lanterne et frappant à une porte. C'est horrible de couleur, faux et détestable de tout point. On en a fait une gravure qui s'enlève par milliers.

M. Dyce a son *Titien enfant*, que nous avons vu à Bruxelles, et la *Rencontre de Jacob et de Rachel*. C'est fin et mince au possible. Trop. Ah! si, après de telles études à la loupe, on pouvait prendre son élan et peindre, à pleine brosse, de vive impression, on ferait peut-être des chefs-d'œuvre? Mais, lorsqu'on a longtemps et patiemment façonné des têtes d'épingle, l'œil et la main doivent être impuissants à improviser de grandes choses.

M. Hughes se classe parmi les fanatiques du système. Oh! les féroces violets qui couvrent toute sa palette! Le violet est la couleur caractéristique des préraphaélites — comme des évêques. M. Millais pousse aussi le violet

à l'extrême. Le gros bleu est encore de la gamme affectionnée, surtout chez M. Hook.

Le réalisme en lunettes de couleur a pareillement envahi le paysage. On ne voit plus que fleurettes, feuillettes et herbettes, dont on perçoit toutes les nuances et dont on compte toutes les fibres, à une lieue de distance! Vous êtes au pied de la plus haute montagne, vous regardez au sommet et vous voyez très-distinctement la moindre brindille qui a poussé là. Au bout d'une longue allée de forêt, vous comptez les ramilles ténues qui constituent le réseau des feuillages. Vous contemplez, d'un point extrêmement éloigné, une plage semée de personnages gros comme des fourmis, et ces petits êtres prodigieux ont une bouche rosée, des cheveux bien peignés, un col en dentelles et des brodequins à lacets.

L'art est un magicien, dit-on, mais sa magie ne va pas jusqu'à changer les sens de l'homme et à lui faire voir une mouche qui vole à mille pieds en l'air.

Ces phénomènes sont habituels dans les paysages anglais. Et quel rayonnement lumineux! On s'y brouille la vue, et lorsqu'on se détourne, on a des ronds jaunes dans l'œil, comme après avoir regardé en face le disque du soleil. Un peu d'ombre, s'il vous plaît! Il en est de la lumière comme de la vertu; il en faut, mais pas trop. Tranquillisons-nous!

Le système est pernicieux, mais cependant quelques artistes en tirent des effets très originaux et très-poétiques : par exemple, M. Anthony, dans un excellent paysage ovale, avec des hêtres et des fougères; M. M'Callum, dans un *Soir d'hiver* et un *Matin de printemps*, avec des effets étranges, par le jeu des rayons dans les

arbres et sur les terrains, sorte de fantasmagorie qui a pourtant une certaine vérité et une incontestable poésie. La photographie qui, je pense, sert beaucoup aux paysagistes anglais, donne parfois de ces images qu'on croirait apercevoir en rêve, bien qu'elles soient calquées sur la réalité.

Comment citer seulement les noms des artistes qui offrent aux étrangers ces curiosités indigènes? Presque toute l'école est entraînée : peintres de paysage, peintres de genre, peintres de nature morte (c'est le cas de le dire). Toute la jeunesse en est, avec plus ou moins de fanatisme. Beaucoup de vieux se laissent même corrompre. On ne peut plus réussir sans mettre dans ses tableaux une fourniture de l'infiniment petit. La « petite bête, » — comme on dit dans les ateliers de Paris, — est victorieuse.

Et penser qu'en ce pays-là les galeries possèdent des Titien et des Véronèse, des Velazquez et des Murillo, des Rubens et des van Dyck, des Rembrandt, en abondance! J'avouerai que j'ai passé presque tout mon temps à me consoler de la peinture moderne en visitant la National Gallery, Dulwich Gallery, Bridgewater Gallery, et toutes ces magnifiques collections du marquis de Westminster, de la duchesse de Sutherland, du duc de Wellington, de Sir Robert Peel, de lord Hertford, du duc de Devonshire, du marquis de Lansdowne, de lord Asbhurton, de lord Overstone, de M. Thomas Baring, etc., etc.

Quelques noms cependant, comme une recommandation aux étrangers qui iront visiter l'Exhibition de Londres. Regardez les tableaux de MM. Poole, Phillip,

Pickersgill, Redgrave, Elmore, qui sont académiciens; de MM. Ansdell (la *Route de Séville*), Faed, Lewis, O'Neill, Goodall, Patten, Boxall, qui sont associés à l'Académie. Il y a toujours à apprendre quand on étudie du nouveau, et tout cela est assez neuf pour les artistes et amateurs du continent. Puis, les œuvres de tout genre, par MM. Linnek, Lear (des *Cèdres du Liban*), Hurlstone (des *Paysans italiens*), Davis (la *Côte de Boulogne*), un des plus cruels préraphaélites; et dans le même style extraminutieux, MM. Martineau, Cole, Brett, Moore, Whaite, Morris, Barwell, Cobbett, Davis, Brown, Archer, Hargitt, Severn, Bowler, mistress Wells et miss Mutrie, — car les dames et les demoiselles s'en mêlent aussi, et ce genre leur convient certainement mieux qu'aux hommes, etc., etc.

Dans la série des aquarellistes, on remarque presque les mêmes noms. Après les aquarelles de grands maîtres, — Gainsborough, Constable, Turner, — celles de Cattermole sont encore des chefs-d'œuvre. Notez aussi celles de David Cox senior, qui sont superbes. Je ne connais point ce David Cox; mais la *Foire aux chevaux à Birmingham* est de première qualité. En général, les aquarelles anglaises ont un brillant qui offense la vue. Je parle des contemporains, que les Anglais estiment démesurément. De tout cela, bien plus encore que de la peinture préraphaélite, on dirait que c'est vu à travers des glaces teintées, et illuminées des deux côtés par des feux artificiels.

Les dessins d'architecture, les dessins pour des applications industrielles, l'eau-forte, la gravure, offrent des catégories très-riches, qu'il faudrait étudier séparément.

Les Anglais n'ont-ils pas eu l'esprit de faire pour la gravure comme pour la peinture, de commencer la série à Hogarth ! Imaginez le bel œuvre de Hogarth qui est là, et les belles épreuves des gravures de Strange, de Woollett et autres, qui ont illustré cet art en Angleterre !

En sculpture, nous avons aussi les morts, et entre autres illustres : Nollekens, Flaxman et Sir Francis Chantrey. Parmi les sculpteurs actuels, M. John Henry Foley, de l'Académie royale, paraît être le plus fort. Il faudrait mentionner après lui : MM. Hutchison, qui a de la simplicité ; Lawlor, qui a de l'élégance ; Powers, qui a de la finesse ; et deux femmes : miss Hosmer, qui a du sentiment, et mistress Thornycroft, qui a — je ne sais quoi. J'expliquerais pourtant ce je ne sais quoi, et bien d'autres choses curieuses sur l'art anglais, mais — je ne sais où. Toute la place est prise. Il se trouve même que les Anglais ont occupé la moitié de notre compte rendu, comme ils occupent la moitié des galeries à l'Exhibition.

VII

L'occasion n'est pas bonne pour parler de l'école française comme elle le mériterait. Vraiment l'Exhibition internationale de Londres ne donne aucune idée de l'importance moderne des peintres français dans l'art européen. A l'Exposition universelle de Paris, oui, là, on pouvait juger les maîtres qui ont illustré le second quart du dix-neuvième siècle. Les périodes historiques, dans les arts comme dans les autres expressions de la vie so-

ciale, vont assez généralement, par quart de siècle, à cause qu'une même génération occupe à peu près vingt-cinq années. On peut vérifier cette espèce de loi naturelle sur le développement des divers peuples, aux diverses époques. Si les révolutions politiques, comme on l'a souvent remarqué, viennent en France tous les quinze ans et semblent contrarier ce fait d'observation, c'est que le peuple français est plus impatient qu'un autre de sa destinée, qu'il ballotte, avec sa légèreté de mœurs, entre la liberté et l'autorité.

Quoi qu'il en soit, dans les arts cependant, le demi-siècle écoulé montre en France deux périodes très-distinctes : l'école classique, ou, si l'on veut, résurrectionniste, — qu'on prit pour une Renaissance, — qui est représentée par David et qui rayonna sur toute l'Europe; l'école romantique, qui la détrôna vers 1825 et qui régna jusque vers 1850; ce qu'elle a produit, on l'a vu glorieusement rassemblé à l'Exposition universelle de 1855. Ce fut sa consécration solennelle et comme son apothéose mortuaire. Elle a vaincu, donc elle a vécu : *vicit, ergo vixit.* C'est-à-dire elle est morte, et désormais elle appartient à l'histoire.

En effet, depuis 1850, la France n'a plus d'art, de même qu'elle n'a plus de littérature. Le peu qui a marqué dans les arts ou dans les lettres est dû à quelques survivants de l'époque précédente, à Eugène Delacroix et à Théodore Rousseau, à George Sand et à M. Victor Hugo, par exemple. De nouveaux inspirés, il n'y en a point, ni en peinture, ni en sculpture, ni dans le roman, ni dans le drame.

Pourtant, les facultés artistes et littéraires ne sauraient

s'éteindre au sein d'un peuple. L'imagination est perdurable et immortelle. Il n'y a point à douter qu'un art nouveau succédera au romantisme épuisé. Déjà même, bien que toute initiative féconde soit étouffée par la fatalité des temps, on peut signaler certaines tentatives, assez imprévues, vers autre chose.

D'une part, le naturalisme, qui d'ailleurs reparaît toujours aux moments de transition, comme l'élément essentiel et primordial de toute création humaine, s'est affirmé très-franchement. D'autre part, le style romain ayant été épuisé par les classiques, le style moyen âge par les romantiques, quelques esprits vides ont essayé une mixture de style censé athénien avec des drogues pompadouresques. Et voyez à quel point les arts et les lettres sont solidaires et parallèles : on joue au Théâtre-Français le *Moineau de Lesbie;* on expose au Salon le *Chien d'Alcibiade*. L'auteur de madame Bovary et Champfleury sont les pendants de Courbet et Millet, comme MM. Armand Barthet, Louis Bouilhet, Emile Auguier, etc., sont les pendants de MM. Gérôme, Hamon, Baudry, Bouguereau, Cabanel, Rodolphe Boulanger et autres néo-grecs.

Ne sont-ce pas là les deux seuls courants de la peinture en France, depuis l'affaissement du romantisme? Une mode de miévreries aphrodisiaques, pour ravigoter le grand monde et le demi-monde qui s'ennuient ; — le retour sincère, naïf, un peu sauvage même, presque cynique parfois, et parfois austère, à la nature plus ou moins inculte, en vue de protester contre le maniérisme et les dérèglements civilisés.

Pour représenter dignement à l'Exhibition de Londres

la morderne école française, il eût donc fallu montrer les œuvres des deux groupes successifs qui ont rempli la première moitié de notre siècle : d'abord, Louis David, Prud'hon, Lethière, Gérard, Gros, Géricault, Léopold Robert, Sigalon, Granet, etc.; c'était alloué par le programme de l'Exhibition, et les Anglais ont bien commencé leur série dès le milieu du dix-huitième siècle; — ensuite MM. Ingres, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Decamps, Marilhat, Camille Roqueplan, Horace Vernet, Léon Cogniet, Couture, Gigoux, Lehmann, Isabey, Cabat, Paul Huet, Corot, Troyon, Diaz, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Meissonier et autres déjà célèbres avant 1850, et qui ont illustré le règne de Louis-Philippe. Des premiers, il n'y a rien. Des seconds, peu de chose; quelques-uns manquent même tout à fait : Couture et Dupré, par exemple, deux talents originaux; plusieurs, et des principaux, tels que Delacroix, Decamps, Diaz, Rousseau, ne sauraient être appréciés sur un ou deux tableaux sans importance; Paul Delaroche et Meissonier sont peut-être les seuls qui apparaissent à peu près comme ils sont dans l'ensemble de leur œuvre; Marilhat encore, grâce à sa superbe *Vue du Nil*, appartenant au comte Duchâtel; M. Ingres aussi, bien qu'il n'ait là qu'un seul tableau, la *Source*, mais c'est, par bonheur, le plus réussi qu'il ait fait en sa vie, peut-être parce que cette figure est toute seule, isolée dans sa niche. Un dé, bon, comme dit l'auteur des *Casseurs de pierres;* mais plusieurs dés exigent de la couleur et du clair-obscur!

A défaut d'œuvres éclatantes par les vrais maîtres de l'école, la salle française est donc surtout remplie par

deux sortes de productions qui ne compteront guère dans l'histoire de l'art : les sujets militaires, batailles et portraits d'officiers ; les mythologiades et autres compositions raffinées de la petite pléiade pseudo-antique. On y voit la *Fortune*, de M. Baudry, souriant à un maréchal de l'Empire ; la *Nymphe enlevée par un faune*, de M. Cabanel, tout près d'un régiment de zouaves ; le *Cirque césarien*, de M. Gérôme, au-dessous de la *Bataille de l'Alma* ; il paraît que le fameux *Chien d'Alcibiade* a été refusé, par pruderie ; alors on a essayé de l'exposer à l'exhibition de Pall Mall, mais il a tellement choqué les visiteurs anglais qu'on a dû le retirer. Les Anglais ont tort s'ils protestent contre la nudité en peinture : la Vénus de Milo et la Galatée de Raphaël ne sont point indécentes ; ils ont raison, s'ils repoussent, dans la triste vignette de M. Gérôme, la perversion du sentiment historique et la caricature de l'antiquité.

Puisque Delacroix marque à peine avec son petit tableau de l'*Evêque de Liége*, pauvrement encadré, puisque Decamps n'a qu'un petit âne et une rude ébauche, puisque la grande peinture historique et la peinture poétique sont absentes, il y avait encore moyen cependant de faire valoir un certain côté de l'école française, par lequel elle est supérieure à toutes les autres : le paysage. Nous avons trois beaux Marilhat ; deux Théodore Rousseau, dont un chef-d'œuvre de couleur et de sentiment ; un grand Paul Huet, très-dramatique ; deux Cabat, fermes et savants ; une brillante *Forêt* de Diaz ; un tendre Corot ; deux Ziem, très-lumineux ; un *Effet de neige*, de Lavieille ; une *Vue d'Orient*, de Belly ; des sites algériens, par Fromentin ; les *Bords de l'Oise*, par

Daubigny; les *Bords de l'Allier*, par Harpignies; et les grands *Labourages* de Troyon et de Rosa Bonheur, et la grande forêt avec le *Combat de cerfs*, par Courbet; d'autres encore, qui expriment vaillamment les divers aspects de la terre et du ciel. Si la commission eût rapproché, dans un arrangement habile, toutes ces peintures distinguées par des qualités originales, l'effet eût été puissant et victorieux.

Il y a aujourd'hui en Europe trois écoles de paysage bien caractérisées : celle de France, à laquelle se rattachent la plupart des paysagistes belges et hollandais; celle de Düsseldorf, à laquelle se rattachent beaucoup d'Allemands, et des Suisses tels que M. Calame; celle d'Angleterre, qui va toute seule, avec sa terrible lorgnette.

L'école de Düsseldorf procède par des raisonnements abstraits et philosophiques, l'école anglaise par l'analyse physique poussée à la dernière extrémité, l'école française par la perception artiste et le sentiment.

Les paysagistes de Düsseldorf qui ne s'en doutent guère, continuent tout simplement l'école de Poussin, de Guaspre, des arrangeurs de la nature, conformément à des théories préconçues; tout comme les grands peintres mythiques, historiques et génésiaques de l'Allemagne, — qui s'en doutent un peu, — continuent l'école romaine et la florentine. J'ai voyagé avec des paysagistes de Düsseldorf sur le bateau à vapeur du Rhin : — « Oh! les grands spectacles! nature grandiose! tu élèves l'esprit de l'homme jusqu'à la contemplation de l'infini! *Alma Mater!* (un Germain ne devrait pas savoir la langue latine.) Lignes sublimes, qui vous perdez dans le ciel! ô Gœthe! ô le Harzberg! etc. » Très-bien! voilà

mon paysagiste rentré dans son atelier, et qui compose son paysage, avec ses idées et ses réflexions, même quand il a pris des études locales. Avons-nous des montagnes? il en faut. Quelques sapins, brisés par l'orage, auraient bon air, au premier plan : mettons-en! Un lac? oui; avec de l'ombre dessus : cela fait repoussoir, en même temps que c'est poétique. Ne se prend-on pas à rêver sitôt qu'on est en nacelle sur un lac? Eh bien, postons en avant un berger mélancolique sur un pan de roc. — Le paysage est fait! mais que c'est triste! que c'est vide et insignifiant, malgré les prétentions au grandiose et à la poésie! Devant ces froides images, le spectateur n'est pas plus ému que ne l'a été le peintre qui les a combinées.

En Angleterre, le gentleman paysagiste, au lieu de laisser traîner de longs cheveux sur un manteau bleu de ciel, semé d'étoiles orangées, comme les poëtes de Düsseldorf, fait « sa raie » d'abord, s'équipe confortablement, jaquette courte, bottines « prince Albert, » lacées de lanières de cuir, son étui de lorgnette en sautoir, s'en va herboriser par champs, s'assure que tel *végétable* a les feuilles pointues ou découpées de telle façon, que telle fleurette a une telle corolle et tant de pétales, qu'il y a d'ailleurs dans la nature des rouges violents, des verts crus, des jaunes impitoyables, beaucoup de violet, — que la lumière est partout et pour tout, — dieu merci! Puis, combinant le télescope qui rapproche et le microscope qui grossit, — le génie anglais tient à se rendre compte de tout, — notre paysagiste consciencieux fait minutieusement sa vue de tiges de bruyères et de feuilles découpées une à une en plein soleil, comme s'il travaillait pour le cabinet d'un botaniste.

Il va sans dire que nous prenons seulement les types exagérés du paysagisme allemand et anglais, et qu'il y a en Angleterre et en Allemagne des artistes doués d'un vrai sentiment de la nature, qui la comprennent et qui l'expriment dans ses harmonies essentielles.

Les paysagistes français ne sont guère philosophes, et ils n'ont aucune propension aux études exactes. Ils s'en vont à la forêt de Fontainebleau, ou de l'Ile-Adam, aux bords de la Seine, de la mer où d'un ruisseau, au pied des Alpes ou des Pyrénées, s'établissent dans quelque chaumière, regardent la couleur du temps et les couchers de soleil, reçoivent la pluie et aspirent le vent, jusqu'à ce qu'ils soient impressionnés par quelque effet singulier sur quelque site bien champêtre. C'est parfois le moindre groupe d'arbres, une mare, un buisson, presque rien, mais c'est le sentiment qu'on a de ce presque rien, qui fait tout.

N'est-ce pas merveilleux que les anciens paysagistes hollandais nous arrêtent, nous intéressent, nous émeuvent, nous font vivre de souvenirs ou d'espérances, en nous montrant une petite chaumière ombragée et des saules qui se mirent dans l'eau, comme Hobbema ; une lisière de bois, comme Ruisdael; une prairie arrosée par un canal, comme Aalbert Cuijp. Pourquoi donc? C'est qu'ils aimaient cela, qu'ils en sentaient le caractère et les contre-coups dans l'âme humaine. Poëtes naïfs et sans le savoir, dont l'unique secret fut l'amour sincère de ce qu'ils représentaient.

L'artiste ne doit pas être une entité abstraite, à la manière allemande, ni un simple objectif bien clair, à la manière anglaise; le défaut des Allemands est de ne pas

prendre assez de la nature extérieure; le défaut des Anglais est de ne pas rendre assez de la nature humaine. Le véritable artiste est un composé indissoluble de la nature et de l'humanité, un voyant et un pensant à la fois.

Eh bien, plusieurs paysagistes français possèdent cette double qualité des Hollandais du dix-septième siècle. Ils voient très-bien ce qu'il faut voir, ils en éprouvent une impression correspondante et ils la traduisent sans autre préoccupation. J'ai vécu avec eux dans les bois, par exemple souvent avec Rousseau, et l'homme m'intéressait autant que le peintre : son cœur en était toujours; l'œil aussi; et la main suivait. Quand l'homme tout entier s'absorbe ainsi dans son œuvre, vit en elle et la fait vivre en soi, il n'est pas étonnant qu'elle ait des vertus communicatives. Devant un paysage de Ruisdael, — et peut-être de Rousseau, — on éprouve juste ce qu'on éprouverait devant la nature, ce que l'auteur a éprouvé lui-même.

Dans le petit paysage de Rousseau à l'Exhibition, il y a un pré, une mare, et au bord de la mare une paysanne assise. Ah! qu'il fait bon là en plein air, et comme on y oublie les vains tourments des villes. Est-ce que le bonheur serait dans la tranquillité des passions et la simplicité des mœurs?

Le Paul Huet donne une impression presque inverse : la terre est couverte par une inondation impétueuse; des flots jaunâtres roulent et entraînent des troncs d'arbres et des débris de maisons; le ciel est sombre et opaque comme l'eau trouble. On se sent porté à la lutte contre la nature; on s'irrite contre le fléau; on se redresse brave et prêt à se dévouer.

Le *Labourage* de Troyon, avec les grands bœufs qui vont aider le paysan à son œuvre journalière, inspire le respect du travail, de la patience et de la force appliquées selon le devoir. La saine existence, et féconde! Ah! que je voudrais être laboureur!

Ainsi de plusieurs autres des paysages de la catégorie française. Ils initient à la nature et ils vous mettent en communication avec elle par les grands courants de l'âme, le courage robuste, la sérénité ou la mélancolie. Peut-être bien que les hommes seraient meilleurs, s'ils n'avaient pas rompu cruellement tous leurs liens sympathiques avec la nature.

Devant les paysages botaniques des préraphaélites anglais, on a l'idée que ces fines herbes, convenablement desséchées et préparées par le pharmacien qui les reconnaîtrait toutes, pourraient être bonnes à faire de la tisane.

Et comme ils peignent bien, les paysagistes français! Que d'air et de lumière chez Rousseau, quelle pâte ferme et tout émaillée, quel dessin distingué dans les ramures des arbres, dans les courbures du terrain, dans les lignes de l'horizon! Que d'éclat chez Diaz et quelle couleur comme des pierreries au soleil! Chez Troyon, quelle solidité, quelle justesse et quelle simplicité! Chez Paul Huet, quelle abondance et quelle ampleur!

Il faut dire, à l'honneur de l'école anglaise, que les paysagistes français procèdent un peu d'elle, par Gainsborough et Constable, qui, les premiers depuis les vieux maîtres hollandais, se remirent à peindre honnêtement la belle et bonne nature telle qu'elle est. On peut même ajouter, sans flatterie, que Turner n'a point de rival dans aucune école moderne.

Après les paysagistes, une petite série de peintres rustiques est encore assez remarquable à l'Exhibition : ce sont M. Breton, avec sa *Bénédiction des blés*, qu'on a vue aux expositions de Bruxelles et de Paris, et qui appartient au Musée national du Luxembourg; M. Adolphe Leleux, avec sa *Noce de bas Bretons;* M. Brion, avec ses Intérieurs alsaciens; M. Millet, avec une seule petite figure de paysanne; M. Luminais, avec une *Foire aux chevaux*, un peu imitée du tableau de Rosa Bonheur; et quelques autres, qui ne vont pas chercher le dix-neuvième siècle avant Jésus-Christ, et qui ne comptent pas à midi quatorze heures.

Pour les portraits, nous en avons indiqué plusieurs dans notre première revue générale, ainsi que les tableaux de Paul Delaroche, qui arrêtent la curiosité des visiteurs, ceux de Meissonier, celui d'Ary Scheffer, la *Sœur de charité* de Mme Browne, les *Cervaroles* de M. Hébert; quoi encore? C'est assez sur la peinture, puisque nous retrouverons tous les artistes de qualité au Salon de Paris, l'année prochaine.

La sculpture étant placée en manière de décoration, par-ci par-là, dans les salles, on n'y fait guère attention, et l'on s'adosse aux statues de marbre pour contempler quelque peinture, sans songer au statuaire. Il faut dire pourtant qu'il y a plusieurs œuvres de maîtres. La *Sapho*, de Pradier; le *Tambour Barra*, de David d'Angers, et un cadre de ses excellents médaillons; le *Thésée vainqueur du Centaure*, par Barye; la *Diane au repos*, de Clesinger, et un buste de femme du Transtevère; une *Suzanne*, de M. Cabet; des bustes de M. Cordier; et des vases, du style le plus élégant, par M. de Triqueti et par M. Vechte.

VIII

Sur les écoles du Midi, — Italie, Espagne, — nous n'avons rien à dire de plus que les quelques lignes de notre première revue générale. L'art est presque éteint dans ces deux grands pays de l'art. Il renaîtra peut-être avec de nouvelles conditions d'une société régénérée.

Restent les écoles du Nord, déduction faite de la Hollande et de la Belgique, dont nous avons déjà parlé.

Dans l'opinion commune, il n'y a guère que deux écoles universellement reconnues et consacrées en Europe, l'école française, qui est censée représenter la fantaisie, et l'école allemande, qui représente la pensée esthétique. Car, jusqu'à l'Exhibition de Manchester, ou même jusqu'à la présente Exbibition de Londres, l'école anglaise n'était, pour les peuples du continent, qu'un mythe, un point d'interrogation. Quant à l'école belge et à l'école hollandaise, on n'en tient compte qu'après les avoir étudiées chez elles, et alors on comprend qu'elles ont chacune de certaines particularités, résultant du climat local, des traditions et des mœurs nationales, et qui les distinguent assez nettement des autres écoles contemporaines.

Mais l'école allemande, en effet, a surtout un caractère propre, qui saute aux yeux et à l'esprit. Elle a des théories et des conceptions, des procédés et des pratiques, qui ne sont qu'à elle et que ne partagent guère les artistes des autres contrées. Elle a une doctrine phi-

losophique, avec des dogmes arrêtés, et une plastique inflexible, tout ce qui constitue véritablement une école, — bonne ou mauvaise. Si elle eut son origine à Munich, sous le règne du roi Louis de Bavière, ou plutôt à Rome, au commencement de ce siècle, sa croissance fut rapide et son expansion fut intégrale dans les États allemands. Elle a fait des lieues de peinture à Berlin comme à Munich; attachant aux édifices ses compositions monumentales, des œuvres énormes, comme on n'en avait plus vu depuis les plafonds de Federico Zuccaro, avec trois cents figures, de proportion surnaturelle; formant, sous la discipline de maîtres illustres, et pour en traduire les hautes inventions, des groupes de travailleurs convenablement stylés, ainsi qu'avaient fait autrefois Raphaël et Rubens, pour aider à l'exécution de leurs chefs-d'œuvre. Elle a encore aujourd'hui ses associations partielles, ses académies, ses guildes et sa grande *Kunstverein*. Elle se reconnaît tout de suite et partout, à l'austérité de sa manière, — à ses prétentions ambitieuses. Elle est savante, forte, quelquefois sublime, par hasard, précisément lorsqu'elle descend un peu du sommet de ses théories superlifiques.

Il n'est pas étonnant que cette école allemande ait une notoriété bien établie et qu'elle apparaisse comme un contraste à l'art français. Mais nous n'avons point à la discuter ici dans sa signification d'ensemble, puisque ses initiateurs ne figurent pas à l'Exhibition de Londres. Ce qu'on y voit en grande peinture d'outre-Rhin ne se rattache à eux que très-indirectement. Un seul des maîtres est là : Alfred Rethel, dont la carrière fut si malheureusement rompue par la folie et par une mort

prématurée. Son tableau de *Saint Jean et saint Pierre*, avec six figures de grandeur naturelle, n'est pas très-original et doit avoir été peint bien avant ses superbes fresques de l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle. Nous avons aussi les photographies de ces fresques, non loin d'un carton de M. Cornelius, les *Cavaliers de l'Apocalypse*, appartenant au roi de Prusse. Pourquoi l'Allemagne n'a-t-elle envoyé que cette seule œuvre de M. Cornelius, et rien de M. Kaulbach, rien de M. Overbeck, rien de Steinle, rien de M. Lessing, dont la réputation comme peintre d'histoire est d'ailleurs fort exagérée?

Il se trouve donc que le tableau qui fait le plus de tapage dans la catégorie allemande est la grande et ridicule composition de M. Piloty, *Néron après l'incendie de Rome*, qui a paru un moment au boulevard des Italiens, après avoir passé à l'exhibition de Cologne. En Allemagne, on en pensait du bien; en France, on n'en a rien pensé du tout; en Angleterre, on est forcé de la regarder, à cause de sa dimension et de sa couleur grossière, mais on s'en va vite, cherchant où reposer son regard. Hélas! où rencontrer un coloriste chez les Allemands? Je ne vois guère, en grande peinture, que la *Lady Macbeth*, de M. Julius Schrader, qui accuse un juste sentiment du rapport des tons et de leur harmonie par la dégradation du clair-obscur. Cette figure de femme qui erre pendant son sommeil est assez tragiquement exprimée par sa tournure violente et par ses gestes qui se perdent dans l'ombre.

C'est la galerie du roi de Prusse qui a fourni les principales toiles historiques ; *Frédéric le Grand surpris par*

la nuit, à Hochkirch, en 1758, par M. Adolphe Menzel, une *Pétition au doge de Venise*, par M. Carl Becker, le *Prince Jaczko faisant vœu de se convertir au christianisme*, par M. August von Kloeber, une mauvaise *Parade à Berlin*, cinq mètres de large, par M. Franz Krüger, chevalier, officier, commandeur de quantités d'ordres et peintre de la Cour. L'archiduc Albert d'Autriche (nous avons déjà dit que l'Autriche était distinguée de l'Allemagne dans le catalogue) a prêté aussi une grande *Revue de l'empereur Joseph II*, par M. F. Quadal, intéressante à cause des portraits historiques peints d'après nature. A la galerie d'un autre prince, le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin, appartient encore une bataille avec des chevaux de grandeur naturelle, la *Mort de Nielot, roi des Obotrites*, par M. Theodor Schloepeke, peinture faible et pâle, mais assez mouvementée.

En tableaux de sujets religieux et bibliques, nous avons *Samuel et Elie*, par M. Julius Hübner, le rédacteur du catalogue du Musée de Dresde; la *Mise au tombeau*, (appartenant à la reine douairière de Prusse), par M. August Kaselowsky; *Saint Jean l'Évangéliste* (appartenant au roi de Prusse), par M. Wach; une *Madone* (appartenant à M. Émile Pereire), par M. Czermak, élève de M. Gallait; le *Baptême du Christ* (au Musée national de Hongrie), par M. Karl Marko; une *Madone* « peinte par ordre du gouvernement autrichien pour un monastère de Venise, » par M. Pietro Roi; une *Sainte Cécile* (appartenant à l'empereur d'Autriche), par M. J. von Scheffer; et bien d'autres, qui n'ont absolument rien de particulier. Ceux-là, du moins, ont pour recommandation les nobles galeries qui les ont adoptés. — O le

bon certificat... qui ne vaut pas même le billet de Ninon de Lenclos !

Les portraits ne se recommandent guère non plus que par les personnages qu'ils représentent, sauf le portrait de femme en robe verte, par M. Gustav Richter, élève d'un peintre français, M. Léon Cogniet. N'avons-nous pas déjà indiqué un portrait en porcelaine du docteur G. Schadow, directeur de l'académie de Berlin, par feu Carl Begas, peintre royal ? ceux de l'empereur et de l'impératrice d'Autriche, etc. ? Il faut ajouter celui de M. Thorwaldsen, le sculpteur, par M. Amerling, et comme curiosité, un portrait « peint en vingt-six minutes, » par M. H. Tischbein.

En paysagistes, ce sont toujours MM. André et Oswald Achenbach qu'on remarque le plus, et, près d'eux, M. Alexander Michelis, le secrétaire de la guilde artiste (*Kunstgenossenschaft*) de Düsseldorf. En peintres de chevaux, manque M. Schmitson de Berlin, dont nous avons vu d'excellents tableaux aux expositions de Cologne, de Bruxelles et de Paris. Son élève, je crois, M. Otto von Thoren, qui a demeuré en Belgique, ne le remplace pas tout à fait. M. Friedrich Gauermann ne vient-il pas de mourir à Vienne ? L'Exhibition internationale montre de lui deux peintures : un paysage avec troupeaux et une *Chasse à l'ours*, appartenant au duc Auguste de Saxe-Cobourg.

Un bon peintre d'intérieur de ville est M. F. C. Mayer, l'auteur d'une *Maison de marchand* à Nürenberg ; le regard plonge dans une cour très-pittoresque avec son architecture de style arabe. Nürenberg et les autres vieilles cités allemandes offrent à tout bout de rue des

aspects curieux qui provoquent l'artiste, l'archéologue, l'historien des mœurs et des faits d'autrefois. Il est étonnant que les peintres locaux ne s'inspirent pas plus souvent de ces restes patriotiques, au lieu d'aller chercher des épopées mirobolantes dans les temps fabuleux.

Francfort-sur-Mein ne ressemble guère à Nürenberg : c'est une ville neuve, propre, aristocratique, mais elle a aussi ses vieux quartiers autour de la cathédrale, comme partout. La rue des Juifs, par exemple, quel morceau de peinture ! M. Anton Bürger en a fait un tableau qui n'est pas maladroit.

On ne saurait passer sous silence le célèbre architecte de la pinacothèque de Munich, M. Leo von Klenze, et sa *Vue d'Athènes* au temps d'Adrien. Athènes, soit ! puisqu'aussi bien Munich est surnommée « l'Athènes moderne, » à cause précisément des édifices, pastichés du grec, que M. von Klenze et autres y construisirent sous l'inspiration du roi Louis.

Restent quelques peintres de genre, et ce sont les meilleurs « en leur genre. » Mais ils n'ont rien à nous apprendre de neuf, car nous avions déjà vu l'*Adieu des émigrants à leur patrie*, exposé à Paris et ailleurs, par M. Carl Hübner, de Düsseldorf, et le *Convoi dans une forêt*, par M. Ludwig Knaus, aujourd'hui professeur à Wiesbaden, après avoir habité Paris. On commence aussi à connaître et à estimer M. Gustav Pettenkofen, de Vienne, qui a beaucoup de finesse et d'esprit dans ses petites scènes de mœurs, étudiées sur place, en Bohême ou en Hongrie.

L'Allemagne, ainsi que la France, a perdu, dans ces dernières années, ses plus notables statuaires ; la France ;

Pradier, Rude, David d'Angers; l'Allemagne : Daniel Christian Rauch, le plus illustre de tous, né à Arolsen en 1777, mort à Drede en 1857 ; Ernst Rietschel, né à Pulsnitz (Saxe) en 1804, mort à Dresde en 1861 ; et le directeur Gottfried Schadow, né à Berlin en 1764, mort dans la même ville en 1850.

La plupart des œuvres de G. Schadow appartiennent au Musée et à l'Académie de Berlin, ou au roi de Prusse, comme la statue du prince d'Anhalt-Dessau, exposée à Londres. Les œuvres de Rauch ornent en général les places publiques, car c'était un sculpteur monumental, et nous avons précisément une réduction en bronze de son œuvre la plus vantée : le *Monument du grand Frédéric.*

Rietschel aussi, qui, je crois, était élève de Rauch, a doté sa patrie de plusieurs statues destinées au plein air. Ses héritiers ont envoyé à Londres un buste de Rauch et un *Enfant avec des raisins ;* ajoutez quatre médaillons en marbre, qui représentent allégoriquement le *Matin,* le *Jour,* le *Soir* et la *Nuit.*

Que l'Allemagne, pour laquelle nous avons tant de sympathie, nous pardonne d'être si bref et si froid à son égard, en cette occasion pourtant solennelle, où l'Angleterre a provoqué les artistes de l'Europe à une espèce de concours dont elle semble devoir retirer tout l'honneur. Nous avons visité la première « Exposition générale historique allemande », qui eut lieu à Munich, en 1858, et la seconde, qui eut lieu à Cologne, en 1861; nous ne manquerons pas d'aller à la troisième, n'importe où et n'importe quand; et nous promettons de consacrer alors une étude approfondie à l'art allemand,

qui, sans aucun doute, soulève toutes les questions les plus intéressantes d'esthétique et de philosophie, de technique et de savoir-faire.

Les Scandinaves ont un succès bien mérité à l'Exhibition ; leurs œuvres y sont nombreuses ; — Suède, 39 tableaux ; Norwége, 51 ; Danemark, 84, — et plusieurs de ces peintures ont beaucoup d'originalité. Nous sommes cependant forcé de renvoyer, sans plus, à l'analyse succincte de notre première revue générale. Il faut finir. Nous espérons d'ailleurs retrouver aussi les meilleurs de ces artistes aux expositions de l'Allemagne, de la Belgique et de Paris.

C'est une vraie nouveauté qu'une collection de peintures russes, et la salle où sont réunis les quatre-vingts tableaux envoyés de Saint-Pétersbourg nous a souvent attiré.

C'est comme une naissance, cette apparition inattendue des artistes russes au meeting international ! Les autres peuples ne sont point encore habitués à compter un art russe. Et cependant il existe une académie des beaux-arts et une école de peintres et de sculpteurs à Saint-Pétersbourg, depuis juste un siècle. Mais que c'était loin la Russie, et que sa civilisation surtout, il n'y a pas encore bien longtemps, semblait éloignée de la nôtre ! On avait même oublié que Catherine la Grande était une demi-Française par son intimité avec des philosophes et des littérateurs tels que Voltaire et Diderot, que son regard et son esprit étaient sans cesse tournés vers la civilisation occidentale. Et, avant elle, le czar Pierre n'était-il pas venu regarder curieusement ce qu'on faisait en Hollande, en Angleterre, en France ?

Aujourd'hui, la Russie est décidément en grand train de transformation et de progrès. Aujourd'hui, grâce à la vapeur, la distance entre Saint-Pétersbourg et Paris ou Bruxelles n'est plus que de trois jours, et même que de trois minutes, grâce à l'électricité! Et, par parenthèse, — j'espère bien aller voir enfin, au musée de l'Ermitage, les cinquante Rembrandt qu'il me reste à connaître, pour risquer le livre depuis si longtemps annoncé sur l'incomparable artiste hollandais.

Au moment de l'Exposition universelle de Paris en 1855, la fatalité avait mis la Russie en lutte avec les deux grandes puissances de l'Occident, et seuls les artistes russes manquèrent forcément au rendez-vous où l'on était venu de New-York et même de Mexico! Les voici, cette fois, chez leurs... amis, les Anglais. *Welcome!* Faisons donc connaissance avec eux, dont les noms n'avaient point encore été imprimés dans les catalogues des expositions occidentales.

Par chance, on m'a communiqué des notes biographiques sur les principaux peintres qui ont travaillé à Saint-Pétersbourg depuis la seconde moitié du dix-huitième siècle, sous le règne de Catherine II. Prenons donc, par ordre chronologique, tous ceux dont on voit des œuvres à l'Exhibition.

L'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg avait été fondée, comme on sait, par l'impératrice Elisabeth Ire, en 1761, mais elle n'eut sa constitution définitive et ses règlements que sous Catherine II, en 1764.

Le premier peintre qu'on rencontre par ordre de date, et peut être aussi par ordre de talent, Dmitry Lewitzki, né d'un prêtre de la Petite-Russie, en 1735, ne paraît

pas s'être formé à cette académie naissante. Sa manière accuse le style français de l'époque, et je suppose qu'il a dû étudier à Paris, ou toujours qu'il a étudié les œuvres des van Loo, peut-être même de Chardin, de Boucher et des autres. Les trois portraits de femme, appartenant à l'empereur de Russie, sont charmants, surtout Glaphyra Alymof, jouant de la harpe. Lewitzky est mort à Saint-Pétersbourg en 1822. Il avait eu pour disciple Wladimir Borowikowsky, né en 1765, devenu membre de l'Académie, et mort à Saint-Pétersbourg en 1824. Borowikowsky n'a qu'un mauvais portrait de Mahomet, shah de Perse, daté 1795, et appartenant à l'Académie des beaux-arts.

Anton Lossenko, né dans le gouvernement de Poltava, en 1737, fut le premier pensionnaire que l'Académie envoya terminer ses études à l'étranger. Le moyen n'est pas très-heureux pour provoquer l'éclosion d'une école nationale. Lossenko entra dans l'atelier de Restout, à Paris, puis il s'en alla à Rome chez le fameux *cavaliere* Pompeo Battoni. Rentré à Pétersbourg, il fut nommé, tout jeune, directeur de l'Académie dont il avait été élève ; il mourut en 1773, à l'âge de trente-six ans. On voit de lui, à Londres, un *Saint André*, appartenant à l'Académie des beaux-arts.

En 1753 naissait, à Saint-Pétersbourg même, Feodor Alexeieff, d'abord élève de l'Académie, puis professeur, après avoir passé quatre ans à Venise dans l'atelier de Giuseppe Moretti, imitateur de Canaletti. Il paraît qu'il a travaillé aussi en Allemagne, puisque son tableau de l'Exhibition internationale est une *Vue du palais de Swinger*, à Dresde, peinture tout à fait dans la manière

des Canaletti. Alexeieff fut très-employé par Paul Ier. Il mourut en 1824.

Voici maintenant un vrai peintre, à en juger par la seule peinture que nous ayons de lui, le portrait de son père, appartenant à l'empereur de Russie; buste de grandeur naturelle, très-fermement modelé et très-caractérisé, sans autre préoccupation que de rendre la nature avec son accent original. Orest Kiprensky est probablement le plus fort de toute cette pléiade primitive. Né près de Saint-Pétersbourg en 1783, élève d'un artiste nommé Ougromoff, puis membre de l'Académie, dont il devint professeur, il est mort à Rome en 1836.

Silvestre Tchedrin est mort aussi en Italie, en 1830, à Sorrento, dont nous avons une *Vue* à l'Exhibition. Il était né à Saint-Pétersbourg, en 1791.

Tous ces peintres russes, malheureusement, comme les peintres français du temps de Louis XIV et du temps de l'Empire, regardent beaucoup trop du côté de l'Italie, s'acclimatent à Rome, consultent la tradition italienne, plus que la nature ou que leur propre génie, et finalement n'aboutissent qu'à être des pseudo-Italiens. C'est ce qui est arrivé au plus célèbre de tous les artistes russes, à Carl Brulow, né à Saint-Pétersbourg, en 1779, élève et professeur de l'Académie, mort en 1852, près de Rome, où il avait vécu longtemps. C'est à Rome qu'il peignit le grand tableau qui passe pour son chef-d'œuvre : le *Dernier jour de Pompéi*. Il n'a que deux portraits à Londres : le sien et celui du poëte et fabuliste Kryloff.

Un de ses élèves, M. Feodor Moller, aujourd'hui professeur à l'Académie, est à la fois peintre d'histoire

et peintre de genre. Il a une grande toile, très-triste : *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, et une petite composition intitulée : le *Baiser*.

Autre élève de Brulow, et qu'on a surnommé dans son pays le *Hogarth russe*, Paul Fedotoff, né à Saint-Pétersbourg en 1816, mort, bien jeune, en 1852. Ses tableaux de genre se payent très-cher par ses compatriotes. Nous en avons deux : la *Veuve* et la *Visite d'un jeune galant dans la maison d'un marchand russe*.

Alexandre Iwanoff, élève de son père et de l'Académie, dont il devint membre, demeura longtemps à Rome, où fut exposé son grand tableau : l'*Apparition de Jésus-Christ*. Né à Saint-Pétersbourg en 1806, il y mourut en 1858. Sa *Madeleine*, exposée à Londres, appartient à l'empereur de Russie.

Le conservateur actuel de la peinture au Musée de l'Ermitage, M. Theodor Bruni, professeur et recteur de l'Académie des beaux-arts, est né à Milan, en 1800. Il a vécu longtemps à Rome, et son style est tout italien dans un *Christ* et dans une *Madone*, appartenant à l'empereur de Russie.

M. Timothée Neff, né en Esthonie, est également professeur à l'Académie. Deux de ses tableaux appartiennent à l'empereur ; le troisième, une *Madone*, à la grande duchesse Marie.

Un peintre de marine et de paysage, M. Iwan Aywasowsky, né en 1816, professeur, a été nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1854. Il a quatre tableaux, dont quelques critiques ont parlé.

M. Alexei Bogolouboff, élève, en Russie, de Worobieff et de l'Académie, dont il est professeur, a travaillé

en France chez M. Isabey, et à Düsseldorf, chez M. Achenbach. On voit de lui une *Kermesse hollandaise* et un *Port en Normandie.*

Le paysagiste Worobieff avait formé aussi M. Leo Lagorio, né en Crimée, aujourd'hui professeur à l'Académie. M. Lagorio a beaucoup travaillé en Italie, et ses deux tableaux sont : une *Vue de Capri* et une *Vue de Sorrento.*

Michel Lebedeff, né à Saint-Pétersbourg en 1812, mort à Naples, en 1836, donnait beaucoup d'espérances à ses compatriotes. Ses tableaux de l'Exhibition sont aussi des vues italiennes.

L'éditeur de la *Feuille artistique*, publiée à Saint-Pétersbourg, M. Basile Tymm, est peintre en même temps qu'écrivain ; il a travaillé à Paris chez M. Horace Vernet, et il a exposé, à Londres, une scène militaire : *Transport d'artillerie* à travers des gorges de montagnes.

M. Khoudiakoff et M. Swertchkoff sont professeurs à l'Académie. Le premier n'a qu'un tableau, le second en a quatre. Viennent ensuite plusieurs élèves de l'Académie : MM. Mestchersky, Morozof, Tchistiakoff et autres.

M. Valérien Jacoby est-il Russe ? Je ne trouve rien sur lui dans les notes qu'on m'a communiquées. C'est pourtant le plus adroit et le plus spirituel de tous les peintres de genre, avant celui qu'on n'a pas craint de baptiser *Hogarth.* Le *Marchand de citrons*, par M. Jacoby, est très-fin de physionomie, très-juste de lumière et très-harmonieux de couleur. Il pourrait faire pendant à un tableau de M. Knaus, par exemple.

En somme, il y a peu d'œuvres remarquables de tant de peintres que nous avons voulu citer. Mettons avant tout le portrait de son père, par M. Kiprensky, les gracieux portraits de Lewitsky, le *Marchand de citrons*, par M. Jacoby, et quelques autres scènes russes, intéressantes surtout à cause du pays singulier et des mœurs qu'elles représentent. La Russie ambitionne d'avoir une école, et elle a raison. Mais, pour cela, il faut que les artistes ne se tourmentent pas trop des écoles étrangères; il faut qu'ils puisent dans leur propre fonds et qu'ils conservent franchement leur caractère autochthone. Avant tout, soyez Russes, comme Leonard est Italien, Velazquez Espagnol, Rubens Flamand, Rembrandt Hollandais et Reynolds Anglais.

En vérité, j'ai oublié la Grèce! « Salut, Phidias et Apelles! trois fois salut! » Je fais ces salutations, pour avoir l'air d'un critique idéal et bien élevé, ayant vu qu'un critique français a salué ainsi l'Italie : « Salut! patrie de Raphaël et de Michel-Ange! etc. » J'avouerai que, pour moi, ces trois salutations à propos de quelque mauvaise peinture, — ces O! de style épique, me font penser aux trois D de Courbet. Un salut, bon; ça peut se faire en passant. Deux, c'est trop. Et puis, il n'y a guère à se prosterner devant les tristes productions de l'Italie, ni de la Grèce. Nous n'avons que deux peintres grecs et quelques sculpteurs, entre autres MM. Phytalæ et Kossos, qui ont exposé chacun une douzaine de marbres. Apelles et Phidias n'y sont pour rien, pas plus que Raphaël et Corrége dans les tableaux italiens.

J'ai déjà dit quelques mots du jeune Turc, M. Paul Musurus, qui est fils de l'ambassadeur ottoman à Londres.

Il a presque été élevé en Angleterre et en France, et l'on voit qu'il aime la bonne peinture et qu'il connaît les vieux maîtres. Rembrandt, et particulièrement Chardin, ne sont pas sans lui avoir parlé à l'oreille. Coloriste comme un Oriental, il a un vif sentiment de la lumière et du clair-obscur. Ses petites études de *still life* sont fines et éblouissantes; ses petits portraits, surtout celui de sa sœur, miss Musurus, ont beaucoup de naïveté et de charme. Il a vingt ans et la passion de l'art. Pourquoi ne serait-il pas peintre, jusqu'à ce qu'il soit ambassadeur.

L'Amérique n'a encore guère d'artistes. Elle a autre chose à faire que de représenter tranquillement la nature. Sa mission est de la dompter d'abord et d'approprier son vaste domaine au service des hommes. Il n'y a donc qu'une douzaine de tableaux américains à l'Exhibition, entre autres des paysages de M. J. F. Cropsey, qui doit s'être formé en Angleterre sous quelque préraphaélite exalté, et deux portraits *réalistes*, très-simples, un peu sauvages, presque sans lumière, ni par conséquent sans ombres, par M. W. Page. C'est l'enfance de l'art, mais cette naïveté vaut encore mieux sans doute que le maniérisme caduc de certains portraitistes à la mode chez les vieux civilisés.

Mais les dessins, les miniatures, les aquarelles, les pastels, les eaux-fortes, les gravures, qui emplissent les salles latérales de l'Exhibition, tout cela c'est de l'art, inséparable de notre chère peinture, et nous n'en avons rien dit! Mais la photographie, si utile comme renseignement pour les peintres en leur offrant de précieuses études d'après nature, pour les critiques et les historiens

de l'art, à qui elle montre les œuvres éparses des grands maîtres d'autrefois, n'en dirons-nous rien? Nous avons cependant admiré les prodiges que font les photographes anglais dans la reproduction du paysage, où ils apportent le même fanatisme du détail que les préraphaélites, où ils cherchent parfois des effets étranges et stupéfiants, comme dans une épreuve de M. Robinson, où, sur une barque, glissant le soir entre deux rives hérissées de buissons fantomatiques, une femme étendue, une morte, je crois, s'en va dans la terre — par eau. Nous avons revu avec grand intérêt les superbes reproductions de tableaux anciens, par M. Fierlants, et nous nous sommes convaincu, en comparant ces épreuves à celles des autres photographes de chaque pays, que M. Fierlants était toujours le premier en Europe, dans sa spécialité. Nous avons revu les belles expériences des photographes français pour obtenir des grandeurs quelconques, pour fixer les images, sans crainte d'effacement ultérieur, et même pour faire graver des planches par le soleil, — l'héliographie, que M. Nègre poursuit toujours, et qui réussira.

Et les bronzes de Barbedienne, et les poteries de Wedgwood, pour lesquelles un artiste français, M. Lessore, fait maintenant de si beaux dessins, et la céramique de Sèvres et de Saxe, et les reliures de Bedford, le grand artiste anglais, ou des grands artistes de Paris, et l'orfévrerie, et la ciselure, et la sculpture, en meubles et ornements, et vingt autres catégories, qui confinent aux arts, il faut donc laisser tout cela! Oui, chacun sa compétence essentielle. — Maintenant, à d'autres.

En 1862, sur l'Exhibition internationale de Londres, de même qu'en 1861, sur le Salon de Paris, W. Bürger fut encore provoqué à faire dans le *Temps* un double compte rendu.

EXPOSITION INTERNATIONALE

DE LONDRES EN 1862.

(PUBLIÉ DANS LE *TEMPS*)

I

Il ne faut pas considérer l'Exhibition internationale à Londres comme un concours entre les écoles de l'Europe. Chaque peuple n'est vraiment bien *vu* que chez lui, qu'il s'agisse de l'art et de l'industrie, ou des idées et des mœurs. On ne connaît la France qu'à Paris, de même qu'on ne connaît l'Angleterre qu'à Londres. Il paraît d'ailleurs que les artistes du continent n'ont pas été très-empressés d'envoyer leurs œuvres *outre mer*. Londres n'est peut-être pas, du moins pour les arts, le bon endroit d'une exposition européenne. Sans compter les hasards du transport des objets à exposer, l'affluence des visiteurs, venant des divers pays de l'Europe, ne sera jamais aussi considérable dans cette île que sur un point central du continent.

Les Anglais se déplacent volontiers, et ils s'en vont à Paris ou à Bruxelles, à Berlin ou à Rome, comme ils

vont de Londres à Greenwich ou à Richmond. Les Français et les Allemands ne sont pas encore si habitués aux voyages, et pour eux c'est une affaire que de passer la mer. Le nombre des étrangers qui visiteront l'Exhibition internationale de Londres n'égalera point sans doute le nombre des étrangers qui ont visité l'Exposition universelle de Paris en 1855. A la vérité, les Anglais abondent, et le chiffre des visiteurs, publié chaque jour par les feuilles de Londres, doit rassurer les capitalistes de l'entreprise.

Il est donc arrivé que les écoles du continent sont très-imparfaitement représentées à l'Exhibition internationale, tandis que l'école anglaise y est complète et bien ordonnée en série chronologique. Chacun chez soi et chacun pour soi : tous les maîtres anglais sont là, depuis Hogarth et Reynolds jusqu'aux contemporains. Belle lignée, où le portrait, les sujets familiers, la marine, le paysage, sont traités avec une originalité incontestable. L'école anglaise prendra désormais son rang dans l'histoire de l'art.

Pour la France spécialement, il semble qu'elle ait dédaigné de se montrer à son avantage. Est-ce la faute des artistes ou de la commission directrice ? Insouciance des artistes peut-être, et surtout négligence de la commission, qui n'a pas pris à cœur de rassembler des œuvres supérieures, ni même de classer avec un certain goût sa pacotille.

L'école française a fait sa réputation européenne à l'Exposition universelle de 1855, c'est vrai. Tous les peuples en ont emporté l'impression que les artistes français de la première moitié de notre siècle constituent une pléiade brillante, habile à interpréter la poésie et

l'histoire, aussi bien que la vie courante et que la nature extérieure.

L'Allemagne peut avoir conservé sa prétention à la suprématie de la pensée; l'Angleterre peut se croire plus d'esprit humoristique, ou la Belgique plus de naturel; mais, en conscience, sans préjudice des qualités particulières à chaque peuple, l'école française est pourtant celle qui marquera le plus dans l'art contemporain. Ce n'est pas une raison pour se dispenser de le prouver en ces confrontations solennelles, où se mesure périodiquement le niveau mobile des écoles diverses. La Belgique a été plus soigneuse de sa renommée. Ses meilleurs artistes ont envoyé à Londres leurs meilleures œuvres, et le classement en a été fait avec beaucoup d'intelligence; si bien qu'après la magnifique série de l'école anglaise, c'est l'école belge qui arrête le plus l'attention.

La Hollande actuelle n'a point, comme la Belgique, de peintres hors ligne, tels, par exemple, que M. Leys. Son exposition n'a donc rien de saillant, et c'est toujours M. Israels qu'on y remarque le plus. Les Hollandais ont d'ailleurs le malheur d'être confondus avec les Allemands, à ce point que le critique du *Journal des Débats* a pris pour une œuvre germanique le grand portrait de Mme Wattier, l'actrice, dans le rôle d'Agrippine, par M. J. W. Pieneman, d'Amsterdam.

De l'Allemagne, il en est comme de la France : les maîtres principaux manquent même absolument. A la dernière exposition de Cologne, on voyait Cornelius, Overbeck, Kaulbach, Steinle, Lessing, etc. Ici, nous n'avons guère d'intéressant qu'un tableau d'Alfred

Rethel, quelques portraits, des tableaux de genre, par MM. Knaus, Carl Hübner, Pettenkofen, etc., et des paysages de l'école de Düsseldorf.

Les Scandinaves rattrapent et dépassent presque les Allemands. Leurs scènes de mœurs et leurs paysages ont du moins un certain caractère qui frappe par sa nouveauté. Peut-être cependant plusieurs de leurs peintres se sont-ils formés dans les écoles allemandes, et même à Paris.

Quelques Russes ne manquent pas d'originalité dans la peinture familière. Plusieurs artistes, qui ont eu de la célébrité à Pétersbourg, ont envoyé des tableaux religieux ou des portraits, M. Charles Brulow, M. Iwanoff, M. Kiprensky, M. Bruni, le conservateur des tableaux de l'Ermitage, etc. La plupart de ces œuvres appartiennent à l'empereur de Russie, ainsi que de gracieux portraits de femmes peints à la fin du dix-huitième siècle par un sectateur de l'école française, Demetrius Lewitsky (1735-1822) ; il y a encore, par le même peintre, un curieux portrait de Catherine II, appartenant à l'Académie des beaux-arts de Pétersbourg.

La Turquie a son représentant artiste, un seul, M. Paul Musurus, fils de l'ambassadeur ottoman à Londres. Il a un vif sentiment de la couleur et de la lumière ; il sera peintre.

Vraiment, la civilisation moderne envahit tout, la vie circule partout, la passion des arts s'étend partout. Nous avons non-seulement la catégorie turque, mais celles des États-Unis et du Brésil. L'Asie et l'Australie ont aussi envoyé des produits qui se rapportent aux arts.

Il est triste de dire que la Grèce n'a rien, et l'Italie

peu de chose... à signaler : quelques sculptures grecques cependant, et beaucoup de sculptures italiennes.

En peinture, j'avoue que je ne connais pas un seul artiste italien qui mérite de compter dans l'art moderne. Quel nom de peintre italien a passé les Alpes, depuis la fin du dix-huitième siècle, depuis Canaletti, Tiepolo et Guardi?

Et quel nom de peintre espagnol a passé les Pyrénées, depuis Goya? Madrazo, peut-être, le nom se rattachant au Musée de Madrid. A l'Exposition universelle de Paris, les portraits de M. Frédéric de Madrazo, fils de Joseph, n'ont pas été inaperçus. Son frère, M. Louis de Madrazo, avait un *Enterrement de sainte Cécile dans les catacombes*, lequel se retrouve aujourd'hui à l'Exhibition de Londres. Ce tableau et quelques autres appartiennent au Musée national de Madrid. Le reste a été emprunté à l'Académie de Saint-Ferdinand, à la reine d'Espagne, au palais des Députés, au duc de Montpensier et à M. Valentin Carderera.

Le pays le plus pittoresque du monde, la Suisse, n'a jamais eu d'école. Impossible à elle, ni à personne, de faire ses montagnes. La peinture a su faire la mer quelquefois, les montagnes jamais.

M. Diday et autres ont exposé des paysages suisses, qui n'ont point de succès auprès des Anglais et des touristes, familiarisés avec les glaciers, les lacs et les forêts de sapins. Aussi, tous ces tableaux, — de même que les tableaux italiens, quand ils n'ont pas été acquis par des institutions publiques, en vue de protéger l'art, — appartiennent-ils aux artistes. Mauvais signe! Italiens, Espagnols et Suisses ne trouvent point de placement dans

les collections particulières, et ne sont pas cotés à la bourse des tableaux.

En résumé, l'exposition anglaise est superbe, et montre dans son ensemble historique une école trop peu connue sur le continent. L'exposition belge est très-honorable et fortifiera l'école flamande dans l'estime des amateurs. Quelques peuples, qui ne comptaient point encore dans la république des arts, sont en train d'y conquérir leur droit d'admission. Voilà ce qu'on apprend au grand meeting international de Londres.

II

Si mal représentée qu'elle soit à l'Exhibition, l'école française y inspire cependant la plus vive curiosité, et la salle où sont accrochées pêle-mêle les œuvres de nos artistes ne désemplit pas.

Le génie français a toujours et partout pour les autres peuples je ne sais quel attrait instinctif, mêlé d'une certaine inquiétude. On attend toujours de la France la hardiesse, l'imprévu, la nouveauté, outre l'esprit et le goût.

Malheureusement en France, aujourd'hui, l'époque n'est pas aux aventures dans le monde de la pensée, de la poésie, de l'imagination et des beaux-arts. Le génie français semble chloroformisé, et il n'a rien produit de neuf depuis une douzaine d'années. La France vit sur ses artistes et ses littérateurs de la génération précédente, — même sur ses morts.

Paul Delaroche, Ary Scheffer, Decamps, Marilhat, Roqueplan, Charlet, Raffet, — David d'Angers, Pradier, Rude, — ont disparu, mais on les évoque toujours pour représenter l'école contemporaine, avec MM. Ingres et Eugène Delacroix, Théodore Rousseau, Dupré, Diaz, Troyon, Couture, Meissonier, — Barye, Préault, Clesinger, — et quelques autres, dont les plus jeunes étaient connus il y a quinze ou vingt ans. A côté de ces artistes, qui seront historiques, avec un relief plus ou moins saillant, et auxquels on peut ajouter, si l'on veut, pour des raisons quelconques, MM. Horace Vernet, Gudin, Winterhalter, Flandrin, etc., quelles individualités nouvelles sont venues se poser? Courbet, assurément; mais il date aussi de quinze ans, de même que Millet. — Gustave Doré, un nouveau, celui-là, peut-être le seul; mais il n'a rien envoyé à l'Exhibition de Londres.

C'est un mort qui attire le plus les vivants : Paul Delaroche. Il a six tableaux, rapprochés les uns des autres : trois petites compositions religieuses, la *Marie-Antoinette*, une *Martyre sous le règne de Dioclétien*, et le portrait de M. Émile Pereire.

Le tableau de *Marie-Antoinette*, bien connu par la gravure, est déjà tout noirci ; on n'y voit plus rien ; il sera perdu dans vingt ans. Ce n'est pas très-grand dommage, excepté pour M. Perkins, qui l'a payé cher. La *Martyre*, noyée dans une espèce d'eau vitreuse, plaît aux esprits poétiques. Le prestige de Paul Delaroche tient aux choix ingénieux de ses sujets. Comment ne pas s'intéresser à cette jeune fille qui meurt pour sa foi dans l'avenir, à cette reine qui va mourir pour sa foi dans le

passé, à Charles Ier ou à Stafford, à Jane Grey ou aux enfants d'Édouard?

Dis-moi ton sujet, et je te dirai le succès que tu auras près du public.

Le portrait de M. Émile Pereire est une des meilleures peintures qu'ait laissées Paul Delaroche, et le meilleur portrait de toute l'exhibition française. Aux qualités d'artiste qui lui manquaient, Paul Delaroche suppléait par l'intelligence, le bon sens et le goût. Toujours théâtral dans ses compositions historiques, il savait être sobre et tranquille quand il avait à faire d'après nature un personnage réel; il en pénétrait le caractère et il l'exprimait selon ses forces. M. Émile Pereire est debout, de face, simplement posé, un peu sérieux et très-ressemblant.

Les morts vont vite. A ceux qui, là encore, apparaissent comme pour subir un jugement posthume, faisons d'abord quelques compliments.

Pendant qu'on inaugurait sa statue à Rotterdam, on s'entretenait d'Ary Scheffer à Londres devant son tableau de *Saint Augustin et sainte Monique*, projetant tous deux un regard fanatique vers le ciel.

Quelle que soit l'aspiration idéale de ces figures, suprême expression du génie de Scheffer comme poëte un peu mystique, certains autres de ses tableaux le font mieux apprécier comme peintre. A Rotterdam justement, chez M. de Kat, sont les plus importantes de ses œuvres et les mieux réussies. Le *Saint Augustin* ne fait pas grand effet à l'Exhibition. Heureusement qu'Ary Scheffer est connu en Angleterre, où plusieurs de ses peintures ornent des galeries distinguées.

Decamps... il n'y avait de lui d'abord qu'un petit tableau qui ne paraît guère, paysage d'Orient avec un âne, et, dans la catégorie des dessins, le *Josué arrêtant le soleil*, et une aquarelle d'enfants. On vient d'y ajouter les *Gardiens du sépulcre*, figures d'une certaine dimension, et très-énergiques. Decamps eût fait honneur à l'école française, si l'on eût envoyé ses chefs-d'œuvre en des genres si différents, depuis la *Patrouille turque*, la *Bataille des Cimbres*, des scènes de la Bible et de l'Orient, jusqu'à ses compositions familières avec des écoles d'enfants ou des braconniers à l'affût.

Les trois tableaux de Marilhat sont très-remarqués : une *Vue du Caire*, la *Nécropole du Caire*, et surtout le grand tableau du *Nil*, au comte Duchâtel. Cette peinture, à la fois savante et poétique, de grand aspect et de superbe couleur, tiendrait à côté des œuvres de maîtres consacrés. Il faudrait la voir entre un Constable et un Turner.

L'*Antiquaire*, de Camille Roqueplan, emprunté à la galerie du duc de Galiera, a déjà l'air d'un vieux tableau. Il a gagné de la solidité sous la patine du temps, et peut-être ferait-il tort à bien des tableaux de Wilkie.

Un des tableaux qui se détachent le mieux dans la confusion des peintures françaises, c'est la *Source*, de M. Ingres. Cette figure pâle et nacrée, qui n'a rien de la vie, — c'est l'éloge que lui ont adressé ses fervents admirateurs de Paris, — et qui ferait plutôt songer à un bas-relief d'ivoire bien lisse, est une rareté distinguée, quand la plupart des artistes cherchent le fracas des lignes et l'exagération de la couleur. Cette *Source* rafraîchit un peu le regard, fatigué de tant de batailles et de

portraits militaires, qui ont accaparé presque toute la place attribuée à l'exhibition française. S'il n'y a pas les chefs d'œuvre de nos grands peintres, c'est que la commission impériale a préféré montrer des scènes guerrières et les illustrations militaires contemporaines : maréchaux, généraux et soldats, isolés ou en bandes, ont chassé les nymphes et les simples mortelles. La femme a disparu devant ces mâles terribles. Une belle femme, cependant, prête plus à la peinture et à la poésie qu'une culotte rouge. La moindre Conversation de Watteau vaut mieux, en peinture, que la Bataille de l'Alma, et tous ces portraits officiels ne valent pas un Fumeur d'Ostade.

Où est Eugène Delacroix? En France, il est partout, ce créateur infatigable, ce puissant interprète de l'histoire, de la poësie, de la nature, ce maître du mouvement et de la couleur; il est dans les monuments publics et les musées, dans les galeries particulières et dans les ateliers d'artistes. Pourquoi la commission française n'a-t-elle pas emprunté au Musée du Luxembourg le *Massacre de Scio* et les *Femmes d'Alger?* Pourquoi n'a-t-elle pas mis à contribution les cabinets d'amateurs? Une bataille de moins et cinq ou six Delacroix en plus, voilà qui eût relevé la catégorie de l'école française, et qui eût soutenu la concurrence avec Reynolds et Gainsborough!

On finit cependant par découvrir un tableau d'Eugène Delacroix, que M. Villot a envoyé, de sa propre initiative, l'*Evêque de Liége*, relégué d'abord au-dessous du niveau de la rampe. Sans doute les commissaires n'avaient pas fait attention à cette toile de moyenne lar-

geur, encadrée dans une vieille bordure. C'est pourtant là un petit chef-d'œuvre qui ne tombera pas dans l'oubli réservé aux grandes tapisseries des décorateurs militaires.

Meissonier est porté au catalogue pour cinq tableaux; mais on attend toujours son portrait de Napoléon Ier et sa fameuse *Bataille de Solferino*, également annoncée au dernier Salon de Paris, où elle ne se montra point; elle fit seulement une courte apparition dans les magasins de M. Petit, rue de Provence. Quelle fatalité pèse donc sur cette chose curieuse? Pourvu qu'elle ne soit pas tombée dans l'eau! une perle au fond de la mer!

Les trois tableaux exposés jusqu'à présent appartiennent à M. de Morny : l'*Étudiant*, le *Déjeuner* et les *Bravi*. Tout le monde connaît ces petites merveilles de patience et d'ingéniosité. Elles plaisent assez aux Anglais, qui adoptent même volontiers les sectateurs de Meissonier, tels que MM. Chavet, Plassan, Fichel, Trayer et autres. La reine Victoria n'avait-elle pas donné au prince Albert un tableau de M, Plassan, la *Prière du matin*, qui figure à l'Exhibition, avec une *Visite à l'atelier*, par M. Chavet, un *Intérieur de cabaret*, par M. Fichel, et deux petites scènes sentimentales, par M. Trayer.

Mais le talent qu'adorent surtout les Anglais, c'est, comme on sait, le talent de Mlle Rosa Bonheur, qui doit cette popularité insulaire à M. Gambart et à son exhibition permanente dans Pall Mall. M. Gambart a fait d'abord la fortune de la *Foire aux chevaux*, dont la gravure seule a produit des sommes énormes. Il a fait la fortune de bien d'autres peintres du continent auprès de l'aristocratie anglaise, et son établissement est une véritable

institution internationale où l'on pourrait étudier les écoles de l'Europe aussi bien qu'à Kensington.

Le Musée du Luxembourg a envoyé le *Labourage dans les environs de Nevers*. Pensez qu'on s'arrête devant ce tableau sitôt qu'on a lu dans le livret qu'il est de Mlle Rosa Bonheur. Et le portrait de Rosa elle-même, par M. Édouard Dubufe, Rosa, le coude appuyé sur l'échine d'un taureau fauve! Rosa, quel joli nom! quel nom de *bonheur!* Ce portrait, vulgarisé par la gravure et la lithographie, appartient naturellement à un Anglais, M. S. Gurney.

Les *Bœufs allant au labour*, par Troyon, empruntés aussi à la galerie du Luxembourg, font presque pendant au *Labourage*, de Rosa l'heureuse. Troyon est fort apprécié en Angleterre, non pas toutefois à l'égal de Mlle Bonheur.

Un peintre que les Anglais devraient accueillir avec sympathie, c'est Paul Huet, qui est presque un sectateur de Constable, et qui, tout jeune, ayant étudié la peinture du paysagiste anglais, contribua beaucoup à révolutionner le paysage en France. La grande *Inondation*, de Paul Huet, venant encore du Musée du Luxembourg, est assurément un tableau de maître.

Avec les paysagistes, on eût pu donner beaucoup d'intérêt à l'exhibition française. Les paysagistes français sont aujourd'hui les premiers du monde. Ni l'école anglaise, ni l'école de Düsseldorf, ni les écoles belge et hollandaise, ne sauraient opposer leurs peintres les plus habiles à des artistes comme Théodore Rousseau, Jules Dupré, Diaz, Cabat, Corot et quantité d'autres, sans parler de Decamps et de Marilhat, ni d'Eugène Dela-

croix, qui est encore le plus étonnant des paysagistes, en même temps que peintre d'histoire et de poésie.

Jules Dupré n'a rien à l'Exhibition ; Diaz n'a qu'un petit *Intérieur de forêt*, à M. de Morny; Corot, qu'une pastorale égarée parmi les dessins ; Cabat, le *Lac* et le *Soir*, appartenant au Musée du Luxembourg ; Rousseau, la *Mare*, un chef-d'œuvre de couleur et de sentiment, et un *Arbre*, appartenant à M. de Morny ; et tout cela est si malencontreusement classé, — l'un est emprisonné entre des bataillons rouges, l'autre pendu trop haut, un autre en faux jour, — que ces œuvres distinguées ne font aucun effet.

En paysagistes, il y a encore M. Ziem, une grande *Vue de Venise*, appartenant à la galerie du Luxembourg; M. Daubigny, les *Bords de l'Oise ;* M. Belly, les *Bords du Nil ;* M. Français, les *Bords de la Seine ;* M. Harpignies, les *Bords de l'Allier ;* M. Lavieille, un excellent *Effet de neige;* M. de Tournemine, le *Bas Danube* ; M. Dauzats, les *Environs de Damas;* — et même M. Aligny et M. Paul Flandrin.

Il eût été d'autant plus intéressant de faire ressortir les paysagistes français qu'ils ne semblent pas être très-bien connus en Angleterre. L'auteur des préfaces et des notices du catalogue officiel, M. Francis Turner Palgrave, parlant des progrès du paysage en France, cite à preuve « les œuvres de Watelet, Jeanron, Corot, Ziem, Decamps et Marilhat. » Quel singulier ramassis de noms n'ayant aucun rapport les uns avec les autres? Que vient faire là Watelet, un bonhomme des temps antédiluviens relativement à Marilhat, à Decamps, à Rousseau, à Dupré, à Diaz, à tous les nouveaux représentants du

paysage en France? C'est ce même M. Palgrave qui, dans sa brève analyse de l'école française, cite en première ligne M. Édouard Frère, M. Plassan et M. Trayer, comme types de nos « excellentes qualités nationales. »

Le *Times* et les autres journaux anglais ont relevé avec raison l'ignorance et l'impertinence de certains critiques français sur l'art et les mœurs de l'Angleterre. ajoutant, ce qui est vrai, en général, que les Anglais connaissent bien la France; qu'ils l'ont étudiée chez elle, qu'ils parlent sa langue, et qu'ils rendent justice à ses rares facultés. M. Palgrave, cependant, ne témoigne pas d'une compétence très-éclairée pour juger la peinture française. Il est vrai que sa brochure, publiée à part et vendue d'abord dans l'intérieur de l'Exhibition, « sous la sanction des commissaires de Sa Majesté, » a soulevé aussi les récriminations de plusieurs artistes anglais; qu'elle a même été blâmée à la tribune du Parlement; qu'on lui a retiré son privilége de vente, et que lord Granville en a fait des excuses aux membres de l'Académie royale de Londres.

Assurément les critiques français ne sont pas forts sur l'école anglaise. Il semble qu'ils en écrivent avant d'avoir fait leur premier apprentissage. L'un se plaint de ne pas trouver dans le catalogue des renseignements biographiques sur ces peintres, dont il n'avait jamais entendu parler; l'autre, n'ayant aucune idée de la succession des maîtres anglais, confond les dates, et suppose que tel artiste a peint avant d'être né. Presque tous apportent dans leurs jugements des préjugés hostiles, condamnent pour des motifs étranges, et, même lorsqu'ils approuvent, en donnent des raisons qu'on n'eût

jamais soupçonnées. — La France et l'Angleterre ont encore à faire bien des efforts pour se comprendre mutuellement, et s'estimer en toute clairvoyance : M. Palgrave le prouve de son côté, comme l'ont prouvé les critiques français, contre lesquels le *Times* a protesté avec tant d'ironie.

Les portraitistes ne brillent pas à l'Exhibition. Sans doute, le portrait de l'impératrice des Français, par M. Winterhalter, celui du prince Napoléon, par M. Hippolyte Flandrin, excitent la curiosité. Mais, quand on revient de voir dans la salle voisine les superbes portraits par Reynolds et par Gainsborough, surtout leurs portraits de femmes, si nobles, si élégants, si expressifs, montrant à la fois le caractère du personnage et les manières de sa caste et de son époque, on trouve bien faibles les images en coton ou les images en tôle que peignent les portraitistes à la mode en France.

La plupart des tableaux qui ont eu quelque succès aux derniers Salons de Paris sont ici : la *Sœur de charité*, par Mme Henriette Browne ; la *Nymphe enlevée par un satyre*, de M. Cabanel ; le *Cirque*, de M. Gérôme, et même son triste *Rembrandt gravant une eau-forte*, peinture peu digne de la galerie de M. de Morny ; le petit *Saint Jean*, de M. Baudry ; *Ma sœur n'y est pas*, par M. Hamon ; le *Singe alchimiste*, par M. Philippe Rousseau ; le *Berger d'Algérie*, par M. Fromentin, etc.

Les tableaux prêtés par le Musée du Luxembourg sont très-nombreux : à ceux que nous avons déjà cités, il faut ajouter la *Bénédiction des blés en Artois*, par M. Breton, les *Cervarolles*, de M. Hébert, le *Henri III et le duc de Guise*, par M. Charles Comte, l'*Embarquement de l'a-*

miral Ruyter et de De Witt, par M. Eugène Isabey, la *Famille malheureuse*, par M. Tassaert, les *Illusions perdues*, de M. Gleyre, la disgracieuse figure académique de M. Hippolyte Flandrin, et beaucoup de grandes toiles absolument insignifiantes, comme les *Martyrs*, de M. Bouguereau, le *Saint François d'Assises,* de M. Benouville, les *Exilés de Tibère*, par M. Barrias, les *Martyrs dans les catacombes*, par M. Lenepveu, etc.

M. Robert Fleury a deux tableaux : le *Charles-Quint au couvent de Saint-Just*, appartenant à M. Émile Pereire, et le *Louis XIV*, appartenant au comte de Morny. Le comte de Sipierre a envoyé le *Xercès,* de M. Guignet; le comte Maison, un portrait de jeune fille, le meilleur peut-être qu'ait peint M. Hippolyte Flandrin ; le comte Duchâtel, les *Sarcleuses,* de M. Breton; outre la *Source*, de M. Ingres, et le *Nil,* de M. Marilhat. Mais, de tous les possesseurs de galeries qui ont contribué à l'Exhibition, c'est à M. de Morny et à M. Pereire qu'elle doit le plus.

Il faut encore citer la *Noce en basse Bretagne*, par M. Adolphe Leleux ; le *Retour de la chasse*, par M. Baron : la *Noce alsacienne*, de M. Brion; la *Foire aux chevaux*, imitation de Rosa Bonheur, par M. Luminais, et les deux vastes toiles de M. Glaize et de M. Laemlein : le *Pilori* et la *Vision de Zacharie*. Cela tient autant de place que deux grandes batailles. Ah! vraiment, ce n'est pas l'espace qui a manqué aux commissaires ordonnateurs : il y avait où mettre trois cents chefs-d'œuvre. C'est le goût qui a manqué, — et peut-être aussi les chefs-d'œuvre.

Eh bien, et les *réalistes?* est-ce qu'il n'en est pas question à Londres? — De qui? — De Courbet? — Il a

son grand *Combat de cerfs*, très-mal exposé, et qui semble encore tout couvert de la poussière du voyage. C'est à peine si l'on voit cette forte et sincère peinture. Elle aurait peut-être conquis les sportsmen anglais, qui connaissent si bien les grands animaux et les grandes forêts. — Et Millet? — Il n'a qu'une petite *Scène rustique*, perdue dans un coin. Il eût fallu montrer sa *Tondeuse* ou sa *Porteuse de seaux;* ces franches paysanneries auraient un peu contre-balancé l'importance de la peinture militaire. — Et Gustave Doré? — Quel malheur qu'il n'ait rien du tout! Sa *Françoise de Rimini* aurait eu grand air parmi tant de peintures vulgaires. — Vraiment, ces trois artistes-là comptent dans l'école française, et l'histoire ne se fera pas sans eux.

Mais que parle-t-on de réalisme ou d'excentricité, à côté du *préraphaélisme* anglais! Ah bien! Courbet est un sage de la Grèce, et Gustave Doré une nonette timide auprès des réalistes enragés de l'école anglaise!

Jamais, en aucun temps et en aucun pays, l'art n'a osé ce qu'il ose présentement en Angleterre. Il a porté le réalisme à ses dernières limites. On dirait qu'il peint au microscope, pour le stéréoscope, avec des verres de couleur. Des entomologistes, des herboristes et des vitriers associés n'obtiendraient pas de plus curieux résultats que toute une pléiade de peintres abîmés dans les insectes, les fleurettes, les imperceptibles et l'infiniment petit de la création, nature et humanité. Singulières tendances dans le pays de Reynolds, de Romney, de Gainsborough, de Morland, de Constable et de Turner!

III

L'art d'un peuple ressemble toujours, plus ou moins, à sa littérature, puisque l'un et l'autre sont naturellement l'expression du même caractère et des mêmes mœurs.

Dans le pays de Richardson, de Fielding et de Sterne, la peinture est surtout familière, humoristique ou sentimentale. C'est une de ses tendances essentielles. Le *wit* est presque le génie des Anglais. Hogarth, Bird, Wilkie, Newton, Leslie et quelques autres représentent assez bien l'école anglaise, en ce qu'elle a de plus vraiment national. Ajoutez le portrait, que commande l'individualisme si accentué d'une aristocratie nombreuse et puissante, la marine et le paysage, qui intéressent toutes les habitudes d'un peuple voyageur et commerçant.

Les scènes de mœurs, les portraits, les vues de la mer et de la terre sont donc les trois genres où excellent les peintres anglais.

On a bien essayé, un moment, dans le pays de Milton, les hauts sujets poétiques et allégoriques. C'était au temps de Fuseli, de Barry et autres ambitieux impuissants. De nos jours encore, John Martin et Danby se sont jetés dans la fantasmagorie. Mais de tout cela, qui fit son bruit éphémère, les Anglais sont revenus.

Et Shakespeare? Est-ce qu'il n'a pas eu non plus son analogue dans les arts plastiques de son pays? Mon Dieu, non. Son seul analogue dans le monde artiste est un

Hollandais, qui vint un peu après lui, qui ne paraît pas avoir jamais entendu parler de lui, et qui, pourtant, lui ressemble dans les traits profonds de son génie, — Rembrandt.

Il n'a pas été assez remarqué combien les Hollandais et les Anglais se rapprochent, par certaines tournures de leurs idées et de leurs mœurs : même religion à peu près, et même culte, même amour du libre arbitre et de l'indépendance personnelle, même respect du foyer domestique, et à la fois même propension aux aventures : les uns sont plus simples et plus tranquilles, les autres plus fiers et plus excentriques; mais ils vont dans le même sens, avec la même ténacité, pour des fins pareilles. Les Hollandais sont le trait d'union entre l'Angleterre et l'Allemagne, comme la France est le trait de séparation entre les peuples du Sud et ceux du Nord.

Il n'est donc pas étonnant que Shakespeare ait trouvé son frère en Hollande, ni que la fraternité se constate, de plus, entre les deux écoles de peinture, à un siècle de distance. Car c'est aussi dans les scènes de mœurs, dans le portrait, dans la marine et le paysage, que les artistes hollandais ont montré leur excellence : Brouwer, les Ostade, Jan Steen, Terburg, Metsu, Pieter de Hooch, van der Meer de Delft; Miereveld, Ravestein, Frans Hals, van der Helst; Aalbert Cuijp, les van de Velde, Ruisdael, Hobbema, — et Rembrandt, qui a fait de tout et inspiré tout : voilà les ancêtres de Hogarth, de Reynolds et de Turner, pour ne citer que les types de ces trois genres qui sont communs aux deux peuples.

L'Exhibition de Londres, si complète dans sa belle série de peinture anglaise, depuis Hogarth jusqu'à nous,

permet d'étudier l'école par ordre chronologique, ou par ordre de genres. En suivant les artistes d'une même spécialité, la critique a l'avantage de les rapprocher et de les comparer, sans digressions sur des sujets et des styles différents. C'est pourquoi nous prendrons d'abord les peintres de la vie familière, puis les portraitistes, puis les peintres de la nature extérieure, marine, paysage et animaux.

Hogarth est assez, connu hors de l'Angleterre, comme une espèce de moraliste bouffon. De sa peinture, on n'en a guère vu sur le continent, mais son œuvre gravé se rencontre dans quelques bibliothèques.

En France, on placerait volontiers Hogarth en pendant de Goya. Ce n'est pas juste.

Goya est un véritable artiste, tout spontané, jetant, de verve, sa caricature légère, très-expressive, une fois même l'improvisant sur un mur, du bout de son doigt trempé dans la bourbe d'un ruisseau. Très-peintre, d'ailleurs, et de la race de Velazquez, dans quelques-uns de ses tableaux, quand sa fougue est tempérée.

Hogarth n'a rien de ces emportements. Voyez sa tête : elle est calme et solide, charpentée carrément comme une tête germanique; beaucoup de bon sens, de la finesse dans l'œil et dans les coins de la bouche, une causticité réfléchie et combinée. Tandis que Goya crée de primesaut, Hogarth n'a que la seconde vue, j'entends qu'il ne saisit pas son image au coup d'œil, mais qu'il la compose en lui-même par une opération subjective, par un travail de son intelligence. Aussi ne fait-il pas très-*nature*, comme on dit dans les ateliers.

On sent tout de suite qu'il a inventé les grimaces phy-

sionomiques de ses personnages et l'exagération de leurs gestes. La vie, prise sur le fait, est plus simple et moins tourmentée, même dans ses crises excessives. La comédie de Hogarth — vraie comédie! — se joue sur les planches d'un théâtre, par des acteurs grimés et emmascaradés; on n'a jamais l'idée que ce puisse être une scène réelle. Il fait rire et il fait penser, mais après qu'on s'est mis au courant de la pièce. Son trait ne frappe pas droit dans l'œil; il s'insinue de travers par cette *fenêtre* ouverte, pénètre par un zigzag dans l'esprit, et finit par le chatouiller quelque part.

Le franc comique n'a point de ces détours. Jan Steen, ainsi que Molière et Cervantes, vous impressionnent subitement, et sans que vous sachiez pourquoi. L'art suprême est d'escamoter les *artifices*, si bien que le spectateur puisse se croire en présence de la nature même.

La peinture et en général les arts plastiques ont ceci de particulier, si on les compare à la littérature, qu'ils doivent exprimer, par un seul moment, une idée, un caractère, un drame, un fait quelconque, historique ou psychologique. L'écrivain peut employer une succession de mots, de phrases et périphrases; il expose son affaire, il la déroule, la retourne en tous sens, l'interprète et l'explique, en tire sa conclusion. Pour le peintre et le statuaire, exorde, péripéties, dénoûment, tout se résume en une image : Voilà! — vois là! — et comprends, si tu peux, ce que l'artiste a voulu dire.

Il y en a qui ont réussi à tout dire en un seul *temps*, à représenter en un seul tableau une époque historique, en un seul portrait le caractère entier, la vie entière d'un personnage, à mettre la succession, un commencement

et une fin, tout un être ou tout un drame, dans une simple apparition présente, soudainement évoquée entre le passé et le futur. La Madone de Saint-Sixte, radieuse sur son nuage, contient toute la légende de la Vierge ; on voit bien qu'elle n'a jamais été touchée que par l'esprit céleste, qu'elle serre un dieu contre son sein, et qu'elle va s'envoler, immaculée, vers un monde surnaturel. La Joconde est tout entière dans son portrait : je sais bien ce qu'elle a aimé, ce qu'elle pense et ce qu'elle fera. Léonard et Raphaël, Titien parfois, Rembrandt presque toujours, d'autres encore, ont eu cette rare faculté de concentration, pour ainsi dire. Mais, assurément, il serait plus commode de faire connaître une histoire par ses épisodes successifs, un personnage en le montrant sous ses faces diverses et dans les situations complexes de sa vie.

C'est là ce que Hogarth a inventé, ou plutôt ce qu'il a appliqué à des caractères, à des passions et à des vices, à des faits et à des coutumes. Sorte d'entrepreneur de spectacles, plus encore qu'il n'est peintre, il a fait, comme on fait au théâtre, des pièces en plusieurs actes et plusieurs tableaux. Composant lui-même ses drames, ses comédies, ses farces et pantomimes, il les a joués avec des marionnettes de son invention, très-vives et très-burlesques. Peut-être les eût-il encore mieux racontés par écrit qu'il ne les a représentés en peinture.

Les principales séries de Hogarth sont *Industry and Idleness* (Activité et Paresse), en douze scènes ou tableaux : deux ouvriers qu'il prend à l'atelier et dont l'un, l'actif et l'industrieux, aboutit à être nommé lord-maire de Londres, dont l'autre, le fainéant et le débauché,

finit par être pendu en place publique ; — *the Harlot's Progress* (la Carrière de la Prostituée), en six tableaux : une jeune fille, arrivant de son village, passant par les degrés du vice, misère et maladie, et finalement ensevelie par ses compagnes ; — *the Rake's Progress* (la Carrière du Libertin), en huit tableaux : un jeune homme qui hérite d'une grande fortune, la prodigue en immoralités, et finit à Bedlam ; — le *Mariage à la mode*, en six tableaux : le fils d'un lord ruiné épouse la fille d'un riche commerçant. Indifférence, dissipation, infidélité. Le mari est tué par l'amant, et la femme meurt, déshonorée et désespérée ; — *the four Times of the Day*, le Matin, le Midi, le Soir, la Nuit, avec scènes concordantes ; — *the four Stages of Cruelty* (les quatre Étapes de la Cruauté) : on commence par tourmenter un chien ; on bat un cheval ; on tue une femme ; mais le meurtrier est puni de mort, et le quatrième tableau montre les chirurgiens disséquant le cadavre du supplicié ; — une *Élection*, en quatre tableaux : on dîne, on intrigue, on vote, on porte en triomphe le candidat qui a réussi ; — mentionnons encore *France et Angleterre*, *Avant et Après*, *Beer Street and Gin Lane* (la rue où l'on boit de la bière et la ruelle où l'on boit du genièvre), pour montrer que la bière est saine et que le genièvre est pernicieux, etc., etc.

Quels beaux sermons, n'est-ce pas? et dignes d'un pasteur en cravate blanche. Il ne paraît pas cependant que la débauche, la prostitution, la cruauté, l'ivrognerie, etc., aient été anéanties, ni même diminuées par ces honnêtes prédications du spirituel caricaturiste. Mais peut-être bien que le propre de l'art plastique n'est pas de sermonner si directement, à la manière d'un ministre

dans un temple de fidèles. Je ne serais pas étonné qu'une femme nue comme la Vénus de Milo, qu'un petit bonhomme de philosophe en méditation, par Rembrandt, qu'un petit paysan qui pêche au bord d'une mare de Hobbema, fussent d'aussi bon effet sur la conscience universelle que les plaidoiries mi-terribles et mi-grotesques de maître Hogarth. Inspirer l'amour de la nature, de l'étude, ou simplement de la beauté, c'est là une propagande qui peut conduire à la sagesse et à la vertu. Hogarth devait le savoir, puisqu'il a publié un livre intitulé : *Analyse de la Beauté*, écrit en vue de fixer les idées flottantes sur le goût [1].

Nous avons à l'Exhibition de Londres le *Mariage à la mode*, qui appartient à la National Gallery; la *Carrière du Libertin*, et l'*Élection*, au Soane Museum; la *Carrière de la Prostituée* (deux tableaux seulement, les autres ont péri dans un incendie), à M. Munro; plus, sept tableaux séparés : la fameuse scène de l'opéra des *Beggars* (les *Gueux*), joué au théâtre de Covent Garden; la fameuse *Marche des gardes à Finchley;* la *Foire* à *Southwark*, les *Actrices nomades*, deux *Conversations* et une *Vue du Mail*, avec ses promeneurs, dans Saint-James Park; plus, six portraits : le sien, assis devant son chevalet, petite figure entière; le portrait de sa femme, en buste, de grandeur naturelle; celui du capitaine Coram, fondateur de l'hôpital des Enfants-Trouvés; celui de Lavinia Fenton, l'actrice, dans un rôle de l'opéra des *Beggars*, et deux têtes de jeunes filles. En tout, *trente-trois* Ho-

[1] *The Analyses of Beauty*, written with a vew to fix fluctuating ideas of taste. 1 vol. in-4°. London, 1753.

garths ! il n'y en avait que seize à l'Exhibition de Manchester. La Galerie Nationale n'en possède que huit, y compris les six toiles du *Mariage à la mode*.

Comme peintre, Hogarth est souvent très-incorrect, très-grossier, presque maladroit : ce n'est pas là d'ailleurs ce qui le préoccupe. Il a pourtant des qualités rares : un ton quelquefois très-fin, une touche vive et une pâte ferme. Où il est le meilleur, c'est quand il peint d'après nature, par exemple dans ses portraits : celui de mistress Hogarth, celui de Lavinia Fenton, et les études de têtes, font penser à Chardin.

Hogarth avait implanté en Angleterre la peinture de mœurs, mais il n'eut pas la chance de la voir beaucoup cultiver de son vivant, quoiqu'il soit mort assez vieux, à soixante-six ans, en 1764. A côté de lui, et presque en même temps, les deux autres branches de l'école anglaise, le portrait et le paysage, avaient glorieusement poussé, jusqu'à jeter de l'ombre sur le petit genre plaisant de Hogarth. La splendeur de Reynolds et de Gainsborough avait ébloui les artistes, et, presque jusqu'à la fin du siècle, il ne fut plus question de sujets familiers, naïfs ou sarcastiques. On ambitionnait le grand style, héroïque, mythologique, historique, poétique. Les généreux éditeurs Boydell dépensaient des sommes folles pour faire illustrer Shakespeare, payant à Reynolds, à Romney, à Benjamin West, à Fuseli, à Stothard, à tous les artistes célèbres, de grands tableaux destinés à être reproduits en gravures.

D'autres entreprenaient Milton, ou la Bible, ou la Grèce, les traditions antiques ou modernes. Tout cela ne fit pas éclore la haute école qu'on espérait, et qui de-

vait rivaliser avec les Italiens de la Renaissance. Il n'en reste guère que quelques bonnes peintures de Reynolds et de Romney, cherchant à traduire Shakespeare, par exemple le *Master Puck*, de Reynolds, d'après le *Songe d'une nuit d'été*.

La peinture de genre, proprement dite, — on ne saurait compter sous ce titre les scènes de campagne par Gainsborough et par Morland, — ne reparaît qu'avec Edward Bird, dont l'Exhibition montre deux petits intérieurs très-spirituels, dans le style populaire et sans façon. Bird est la transition — éloignée — entre Hogarth et Wilkie.

Sir David Wilkie, estimé par les Anglais comme un de leurs excellents maîtres, a quinze tableaux. Son talent est incontestable, en effet, dans les œuvres naïves de sa première manière, dans la *Fête de village*, le *Colin-Maillard*, les *Enfants qui déterrent un rat*, les *Politiques villageois*, etc.

Nous avons surtout à l'Exhibition des sujets italiens et espagnols, peints dans la dernière époque, où il se préoccupe des styles étrangers : Guérillas, Pifferari, Moines, etc. La révolution qui s'était opéré en lui, il l'a expliquée dans de nombreuses correspondances, notamment dans ses lettres à son ami William Collins. Affolé de couleur, après avoir vu les Vénitiens et les Espagnols, dont il parle à merveille, il ne songea plus désormais qu'à *titianiser*, à jeter des flots lumineux sur ses toiles. Ce n'était pas son affaire : quand il veut peindre largement, il est mou et vide ; quand il veut être extrabrillant, il est faux et désharmonieux.

Ah ! qu'il était bien plus juste dans ses petites compo-

sitions primitives, si fines et si simples, avec des figurines grandes comme celles d'Ostade, avec des frottis neutres dans les fonds ! Il avait alors de l'esprit, de l'observation, beaucoup de naturel. Qu'a-t-il été faire dans cette galère, qui le conduisit jusqu'en Terre-Sainte, et sur laquelle il est mort? Son corps fut jeté par-dessus bord dans la Méditerranée, près de Gibraltar. Quel tombeau ! Il serait bien mieux au fond de quelque lac de son Écosse, puisqu'il devait être *enterré* dans l'eau ! Mais on ne sait guère comment on vit, et l'on ne sait jamais où l'on mourra.

Malgré tout, Wilkie est un véritable artiste, et très-sympathique : il n'a jamais aimé que son art, et il l'a aimé avec passion.

Un autre artiste de qualité, je dirais volontiers un charmant gentleman en peinture, c'est Newton. Si Hogarth est le Jan Steen anglais, moins la perfection professionnelle, si Wilkie a quelque chose d'Ostade, Newton rappelle Terburg et Metsu. C'est lui qui comprend Sterne et qui joint l'humeur railleuse à une élégance du meilleur goût ! Que cette grisette est bien faite pour essayer les gants au sentimental Yorick ! Que la petite Primerose a bien de quoi se brouiller avec la femme du vicaire de Wakefield ! Personne ne comprend mieux que Newton la grâce féminine. Il est mort fou, d'amour peut-être, comme tant d'autres artistes, amoureux du moins de la beauté.

Et il a le don du peintre, en ce sens que la peinture est l'expression toute naturelle de ce qu'il imagine : faculté rare dans l'école anglaise, où souvent le littérateur, le critique, le philosophe, le moraliste, le cher-

cheur de n'importe quoi s'affirment plus que le praticien. Hogarth eût pu écrire des satires; Wilkie est une espèce de *novelist*; Reynolds lui-même, s'il n'était pas un grand coloriste, eût fait un admirable professeur d'esthétique et de technique; mais Newton ne pouvait être que peintre.

Ils ne sont guère qu'une demi-douzaine comme cela, dans toute l'école anglaise : Gainsborough, qui était à la fois musicien; Morland, qui malheureusement était distrait par le *piot*; Constable, Bonington, Turner, peut-être Romney, Crome, Etty. Presque tous les autres tirent leur valeur de qualités plus ou moins indispensables à un artiste complet, mais qui auraient pu se traduire au moyen d'une autre forme d'art que la peinture.

Les peintres par vocation unique et irrésistible ne sont d'ailleurs pas communs dans toutes les écoles : Titien, Corrége, Véronèse, Velazquez, Murillo, Rubens, Jordaens, van Dyck, Frans Hals, Rembrandt, Brouwer, Watteau, Chardin, voilà des peintres!

Newton, mort bien jeune, à quarante ans, en 1835, est le contemporain de la génération qui marque encore dans la peinture de genre : M. William Mulready, qui est même son aîné de huit ans; M. Webster, M. Maclise et autres. Leslie, mort tout récemment, en 1859, avait été son condisciple et son ami. Les Anglais paraissent l'apprécier autant que Newton, peut-être davantage. Il s'en faut bien pourtant qu'il l'égale. Ses sujets, il les prend aussi dans Sterne et les romanciers, dans les poëtes et les chroniqueurs, même dans Shakespeare. On voit de lui une douzaine de tableaux, très-faibles, mais très-admirés, à l'Exhibition.

En arrivant à la pléiade vivante, qui continue Wilkie, sans l'égaler non plus, nous sommes moins à l'aise qu'avec les morts. Il en coûte de froisser les sentiments d'un peuple, fier, à juste titre, de son école, encore si peu connue sur le continent. Pour les peintres d'autrefois, depuis Hogarth et Reynolds jusqu'à Constable et à Turner, la critique ne saurait trop s'empresser de témoigner sa vive sympathie, et de chanter leurs louanges, de concert avec l'Angleterre. Mais, sur beaucoup de contemporains, l'Angleterre s'abuse, à notre avis. Heureusement qu'on a jugé déjà les principaux de ces peintres à l'Exposition universelle de Paris, en 1855. Nous pouvons ainsi nous dispenser d'étudier leurs œuvres à l'Exhibition de Londres, d'autant que plusieurs de ces œuvres ont passé au concours de Paris, par exemple le *Canon*, les *Baigneuses*, la *Controverse whistonienne* et autres, de M. Mulready; le *Marchand de cerises*, de M. Webster, etc., etc.

Après ces artistes, déjà consacrés depuis longtemps en Angleterre par une approbation presque unanime, et popularisés par des gravures préférables aux tableaux, vient un groupe tout nouveau qui commence sa célébrité en suivant un autre style et d'autres pratiques, et qu'on peut discuter galamment, puisqu'il est une innovation, et presque une révolution dans l'école.

Nous réservons donc ces grands novateurs, préraphaélites, réalistes, naturalistes et autres; toute la pléiade qui se détache de l'école anglaise traditionnelle, et nous leur ferons nos compliments, à notre manière, après avoir glorifié, comme il convient, les anciens maîtres dans le portrait, dans le paysage et la marine.

IV

Le portrait avait été l'occupation presque exclusive des peintres étrangers, attirés en Angleterre durant les seizième et dix-septième siècles. Holbein, Antoni Mor, Federico Zucchero, van Ceulen, Daniel Mytens, van Dyck, Lely, Largillière, Kneller, pour ne citer que les plus célèbres, étaient venus successivement se consacrer à la représentation des personnages de la cour et de l'aristocratie anglaise. Autour d'eux, c'est à peine s'il s'était formé quelques portraitistes indigènes, comme les miniaturistes Hilliard et Oliver, à la suite de Holbein, comme, à la suite de van Dyck, Dobson, peintre de Charles Ier, et Walker, peintre de Cromwell.

Reynolds, qui était né l'année même où mourut Sir Godfrey Kneller, en 1723, arrivait à Londres en 1741, juste un siècle après la mort de van Dyck. Il n'y avait plus alors en Angleterre d'illustres étrangers pour peindre la *nobility*, et les portraitistes anglais n'étaient pas brillants. Reynolds va relever la peinture du portrait à la hauteur de van Dyck.

C'est une grande surprise, pour les artistes et les amateurs qui ne connaissent pas l'école anglaise, de voir à l'Exhibition internationale la magnifique série des portraits de Reynolds. Il a de van Dyck l'élégance, l'ampleur, la facilité ; il a l'intensité de couleur des Vénitens, leurs tons chauds et dorés ; il a de Corrége la pâte abondante et fondue, les lumières argentines, des effets pâles

et fantasques, au milieu d'une forte harmonie; il a même parfois quelque chose de Velazquez et de Rembrandt. Singulier amalgame des plus puissants coloristes de toute les écoles, il n'en est pas moins parfaitement original, et il ne ressemble à aucun autre maître. Il a beau songer à Titien en composant sa *Vénus* couchée, à Rubens en exécutant ses *Trois Grâces*, à Rembrandt lorsqu'il peint son *Écolier*, à van Dyck dans plusieurs de ses portraits : il est Anglais toujours, et jusqu'au bout du pinceau ; il est Anglais de caractère, de tournure, de goût, de style.

Il faut dire que les personnages qui lui servent de modèle sont les plus tranchés de l'Europe. L'Allemand, le Hollandais, le Flamand, ont des traits communs, forme et couleur ; l'Italien et l'Espagnol aussi. L'Anglais, comme type, est seul *sui generis*, unique en son genre. Quoi qu'il fasse, ou même rien faisant, il est particulier.

Il se tient debout, il marche, il s'assied, il se couche, à sa manière. Un jour que nous nous promenions au bord d'un lac suisse : — Tiens ! des Anglais qui se baignent, dit mon compagnon, apercevant au loin quelques hommes nus, à moitié dans l'eau. — Pourquoi des Anglais ? — C'en était !

Les premières œuvres de Reynolds sont assez insignifiantes. C'est par la réflexion, par l'analyse, par des expériences opiniâtres, par un exercice laborieux, qu'il conquit son excellence. Il se rendait compte de tout, de la préparation des toiles, de la combinaison des couleurs, de l'influence des rayons solaires ; il calculait les proportions d'ombres et de lumière dans les œuvres des différents maîtres vénitiens, flamands et hollandais ; il décomposait leurs touches par couches superposées, par

frottis ou par glacis. Il avait pénétré vraiment la technique des plus habiles praticiens, et lui-même était devenu un praticien consommé. Aussi parlait-il à merveille de son art, et ses *Discours* sont pleins de saines appréciations et de la critique la plus perspicace.

La « grande peinture » que l'école anglaise rêvait à la fin du dix-huitième siècle, Reynolds seul eût pu la réaliser, si elle n'était pas incompatible, nous le croyons, avec les aptitudes foncières de la nation anglaise. L'individualisme excessif empêche de généraliser, et le grand art, c'est précisément la généralisation.

La Vénus grecque, ou les *Trois Grâces* de Raphaël, c'est la beauté en général. Les Vénus de Reynolds sont de belles Anglaises, déshabillées dans une pénombre mystérieuse, et ses Grâces sont trois jeunes ladies, costumées à la fashion du temps. Mais, par une sorte d'antithèse apparente, et qui est plutôt une analogie, cet artiste, qui d'une déesse ne sait faire qu'un portrait de femme, le plus souvent cherche à métamorphoser les femmes de ses portraits en déesses, en muses, en nymphes, en bacchantes, en quelque mythe séduisant.

Reynolds n'est donc qu'un portraitiste, malgré cette tendance à allégoriser, et bien qu'il ait peint parfois avec une couleur magique des sujets empruntés à la fable et à la poésie. Mais, comme portraitiste, il se classe très-haut, entre les sublimes traducteurs de l'homme intérieur, et qui sont en même temps les plus grands peintres de la réalité visible, — tels que le Vinci, Raphaël, le Titien, le Tintoret, Holbein, Rembrandt, Velazquez, Rubens, van Dyck, quelques autres encore sans doute, — et les

habiles metteurs en scène des apparences externes, tels que Lely, Rigaud, etc.

Dans ses portraits d'hommes, Reynolds est assez ordinaire ; dans ses portraits d'enfants, de petites filles, surtout, il est délicieux, et presque incomparable ; dans ses portraits de femmes, il est l'expression la plus complète, noblesse, grâce et distinction, de la lady anglaise.

Avant lui, van Dyck avait exprimé, dans la perfection, les grandes dames de la cour de Charles Ier. La dominante des caractères était alors je ne sais quelle fierté chevaleresque et mélancolique à la fois, comme dans les temps d'orage. C'est là ce que van Dyck a si merveilleusement traduit dans sa galerie des personnages qui entouraient le roi destiné à la hache, et qui tous, hommes et femmes, furent abattus et sacrifiés par la révolution.

Après van Dyck, sous la restauration de Charles II, il se trouva un autre peintre, un sectateur de van Dyck, Sir Peter Lely, pour conserver les images des « Beautés de Windsor. » Ah ! que les caractères sont changés ! Ce grand monde a l'air d'un demi-monde : afféterie, coquetterie, galanterie, molles voluptés. Les femmes de Lely sont des lorettes à côté des princesses de van Dyck.

Dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, à l'époque de Reynolds, la noblesse anglaise n'a plus rien de fatal, comme à l'approche de la révolution de 1648, plus rien d'affolé et de dissolu, comme sous la restauration. La vie de château, le calme et la dignité dans la famille, ont remplacé la vie politique et la vie de cour. Les ladies, en robe de mousseline blanche, se promènent avec leurs enfants roses, dans leurs parcs ornés de fon-

taines et ombragés par les plus beaux arbres du monde.

Une simplicité familière et souverainement élégante, où perce la hauteur aristocratique, la beauté sereine et nonchalante d'une grande race inoccupée, une majesté, tout aimable, voilà ce que Reynolds a représenté dans ses portraits de ladies descendant quelque escalier de marbre, tapissé de fleurs, ou jouant avec leurs babies, en plein ciel, sur le gazon. Aussi fidèle interprète de la *high life* de son temps, que Titien lorsqu'il peignait les terribles patricienne de Venise mêlées aux drames de la passion ou aux intrigues politiques.

L'Exhibition montre une douzaine de ces portraits aristocratiques : la belle duchesse de Marlborough ; la « sans pareille » Georgiana Spencer, duchesse de Devonshire ; la princesse Sophie Mathilde de Glocester ; la comtesse de Pembroke ; la vicomtesse Melbourne ; la marquise Camden ; lady Elisabeth Forster ; lady Galway, etc.

Mais Reynolds a peint aussi les femmes célèbres par d'autres qualités que la naissance : des actrices, comme la superbe Mrs Siddons, Mrs Robinson, Mrs Hartley, et même la fameuse miss Nelly O'Brien, à laquelle les Anglais ne veulent pas pardonner sa domination sur un lord ministre ; — Mrs Siddons, plusieurs fois, et deux fois en Muse tragique ; nous avons la répétition de cette *Muse*, appartenant à Dulwich College ; le premier original est à Grosvenor House, chez le marquis de Westminster ; — Nelly O'Brien, deux fois ; lord Hertford possède le chef-d'œuvre où la jeune Nelly est représentée de face, la tête voilée d'une demi-teinte, sous les ailes de son chapeau de paille ; nous avons l'autre Nelly,

tête nue, assise aussi dans un bocage; un chef-d'œuvre également ; il fait penser au Corrége.

Sur les *trente-quatre* tableaux de Reynolds, vingt-sept sont des portraits, appartenant à la reine, à l'hôpital de Greenwich, aux collections du comte Spencer, du duc de Devonshire, du marquis de Salisbury, de lord Churchill, de lord Monson, du comte de Morley, du comte de Dudley, du comte de Pembroke, de la vicomtesse Palmerston, du comte Granville, de Sir Francis Baring, etc.; les *Grâces*, les *Têtes d'anges*, l'*Enfant Samuel*, l'*Age d'innocence*, appartiennent à la National Gallery.

Hélas ! toutes les œuvres de Reynolds sont immobilisées dans les collections publiques et privées de l'Angleterre, et il n'y a guère de chance que les musées et les galeries du continent puissent jamais en acquérir. C'est malheureux pour la gloire de cette école, que ses principaux maîtres soient ainsi emprisonnés à perpétuité dans leur île.

Car il en est de même à peu près pour Gainsborough, le rival, je ne crains pas de dire l'égal de Reynolds.

Ils se ressemblent beaucoup tous deux, sans le vouloir, assurément ; ils ont cette analogie qu'on remarque souvent chez plusieurs artistes d'une même époque : n'est-il pas difficile parfois de distinguer un portrait du Titien d'un portrait du Tintoret, un portrait de Rubens d'un portrait de van Dyck, un portrait de Velazquez d'un portrait de Murillo ? Le *Richardot*, du Louvre, aujourd'hui catalogué van Dyck, n'était-il pas attribué à Rubens par les précédentes notices ? Il y a au Musée de Bruxelles un portrait de Tintoret, catalogué comme Titien. Si la

avoir une vive sympathie pour Gainsborough, si elle le connaît bien. Car la *Fille à la cruche* fait songer aux créations de l'auteur d'*André*, de la *Mare au Diable*, de la *Petite Fadette*, de *Jeanne*, etc.

Quelquefois Gainsborough a fait des paysages pour la nature seule, et sans presque y mêler de personnages, tout au plus un petit berger avec son troupeau, une charrette qui passe un gué, un cavalier qui fait boire son cheval. Il y en avait de splendides à l'Exhibition de Manchester; nous n'en avons point de cette manière à l'Exhibition de Londres.

Gainsborough est donc le véritable initiateur de l'école anglaise dans le paysage, en même temps qu'il en est, avec Reynolds, le plus éminent portraitiste.

Wilson, avant lui, avait, il est vrai, composé très-habilement des paysages classiques dans le style de Claude et de Poussin. Mais l'imitation des maîtres, si admirables qu'ils soient, ne compte pas pour constituer une école nouvelle ; elle ne compte même pas dans l'histoire de l'art en général, et le pauvre Wilson, qui vécut et mourut dans la misère, n'a pas, malgré son talent, l'importance que lui attribuent les critiques anglais. Ce n'est pas de lui, mais de Gainsborough que procèdent les excellents paysagistes de l'école anglaise, tels que Morland, Constable, ou même John Crome, ou même Bonington. Nous les retrouverons tous au chapitre du paysage.

L'Exhibition de Londres n'a point eu la bonne idée, comme l'Exhibition de Manchester, de rapprocher de Reynolds et de Gainsborough leurs maîtres, Hudson et Hayman. Ce n'est pas grand dommage, car ces portraitistes, d'ailleurs célèbres en leur temps, n'eurent au-

cune influence décisive sur l'éducation de leurs élèves, destinés à les dépasser de si loin, et à inaugurer un art vraiment national.

Mais, à côté des Reynolds et des Gainsborough, nous avons divers échantillons des portraitistes leurs contemporains, ou leurs continuateurs : Romney, qui les égala presque, et qui certainement a fait des chefs-d'œuvre avec le type si séduisant de son amie lady Hamilton ; Barry, qui aspirait à la peinture épique, mais qui, par hasard, a fait un solide portrait de sa mère ; Opie, autre peintre d'histoire, dont on voit le propre portrait, appartenant à l'Académie royale ; Hoppner, qui avait beaucoup de charme et de distinction ; Copley, Chamberlaine, Jackson, Raeburn, l'auteur d'un portrait de son jeune fils monté sur un poney, etc., etc.

Et Lawrence ! Il eut une illustration au moins égale à celle de Reynolds. Mais quelle distance cependant de l'un à l'autre ! Lawrence, comme François Gérard, avait la spécialité de peindre les portraits de princes, de ministres, de diplomates, de généraux, — des grands hommes de l'Almanach de Gotha Mais, de même que Reynolds et Gainsborough, il ne réussit jamais les portraits d'hommes aussi agréablement que les portraits de femmes. Une de ses meilleures peintures, à notre avis, est le portrait en pied de cette généreuse Mrs Siddons, la terrible tragédienne, qui, le soir, aux flambeaux du théâtre, émerveillait les spectateurs par son génie dramatique, et, le jour, à la pleine lumière des ateliers, les artistes, par sa beauté grandiose. Ce portrait de Lawrence, appartenant à la National Gallery, a beaucoup souffert malheureusement ; excès du bitume dans les

parties sombres : c'est pourquoi, sans doute, l'Exhibition ne l'a pas emprunté à la Galerie nationale.

Mais nous avons, du moins, une tête qui paraît avoir été peinte d'après nature, et où la belle actrice rayonne : une étude peut-être pour le grand portrait. J'aimerais mieux cette petite toile que le célèbre portrait du pape Pie VII, supérieurement gravé plusieurs fois.

Après le pape et l'actrice viennent encore dix autres portraits de Lawrence. Ils n'ont pas été choisis à son avantage, et ils ne frappent guère les visiteurs qui n'ont pas la précaution de consulter le catalogue.

Lawrence se flattait de continuer, et il put croire qu'il éclipsait Reynolds. La plupart des portraitistes d'alors imitèrent Lawrence. Celui qui s'en rapproche le plus est son disciple Harlow, qui introduisit aussi le portrait de Mrs Siddons dans son tableau connu sous le titre : la *Famille Kemble*, et représentant la reine Catherine devant Henri VIII et ses familiers.

Depuis Sir Thomas Lawrence et ses contemporains, Sir William Beechey et Sir William Martin Shee, le portrait a encore baissé un peu en Angleterre. Lawrence était mort en 1830 ; Beechey, plus âgé que lui, ne mourut qu'en 1839 ; et Shee, né un an après lui, et qui lui avait succedé comme président de l'Académie, n'est mort qu'en 1850.

A présent, les portraitistes les plus notables en Angleterre sont Sir John Watson Gordon, M. Francis Grant, M. Henry William Pickersgill, tous trois membres de l'Académie royale. Faut-il ajouter ceux qui ont eu la faveur de peindre de hauts personnages, comme M. J. Partridge, l'auteur des portraits de la reine Victoria et

du prince Albert, en 1840 ; ou même M. Winterhalter, qui a le privilége d'être cosmopolite, de travailler dans toutes les cours de l'Europe, d'accrocher ses portraits dans tous les palais de souverains et dans les exhibitions de tous les pays? Dans la catégorie de l'école française, il a son portrait de l'impératrice Eugénie ; dans la catégorie anglaise, il a les portraits du prince et de la princesse de Prusse et de leurs enfants.

Que nous sommes loin de Gainsborough et de Reynolds, — de van Dyck et de Holbein !

V

L'Exhibition internationale à Londres sera close le 1er novembre. Il ne paraît pas que les artistes du continent s'y soient vivement intéressés, peut-être parce que leurs écoles n'y figuraient pas avec le même éclat que l'école anglaise. Ce n'était pas, en effet, l'occasion d'étudier et de juger l'école française, ni l'école allemande, entre autres. Aussi, nous sommes-nous contenté d'une vue rapide sur l'ensemble de l'Exposition. Mais il convient du moins de terminer notre esquisse de l'école anglaise, qui s'est montrée très-complète dans sa série historique depuis son origine jusqu'à nous.

Dans les sujets familiers et dans le portrait, l'école anglaise a son originalité parfaitement indigène, bien que Hogarth ait pour ancêtres éloignés les Hollandais du dix-septième siècle, bien que Reynolds procède un peu de van Dyck et des Vénitiens. Les paysagistes anglais

ne sont pas moins originaux, et ils se distinguent même par le mélange singulier de certains traits qu'on ne rencontre point combinés ainsi dans les autres écoles.

Gainsborough, par exemple, est aussi sincèrement amoureux de la nature que Hobbema, et en même temps il a cette facilité légère, un peu superficielle et décorative, qui donne un air féerique aux paysages de Watteau et de Boucher. Turner est aussi idéaliste et aussi grandiose que Claude, mais parfois il adhère à la nature d'aussi près que Wijnants ou Aalbert Cuijp.

Wilson avait peint le paysage dans le sentiment et dans le style italiens. Gainsborough, le premier, se mit à interpréter la nature avec un sentiment tout anglais, et dans un style qu'aucun maître ne lui avait suggéré. Les Anglais ont l'idée très-fière et très-progressive que le monde extérieur leur appartient. Ils en comprennent les lois essentielles, ils les admirent, il les sauvegardent avec respect; mais ils disposent avec une extrême indépendance de ce qui n'est que contingent et muable dans la vie universelle. De même qu'ils modifient les animaux et les végétaux pour des fins utiles, et les approprient à des usages imprévus, sans en pouvoir cependant changer la race ni le type, de même les artistes anglais, tout en exprimant le caractère général d'un paysage, transfigurent le détail selon l'idée qu'ils se proposent.

Qu'importent les accidents de la terre, la forme et le rendu des arbres ? La terre appartient à l'homme. L'horticulteur ne peut-il pas créer les arbres à sa guise ? le peintre aussi. Mais de la lumière l'homme n'est pas le maître, ni des effets de l'atmosphère, ni des profondeurs du ciel. Là est le véritable caractère d'un site

quelconque. Si l'artiste sent cela et sait le traduire, on n'a rien à lui demander de plus.

Gainsborough, Constable et Turner, chacun à sa manière et au moyen de procédés très-différents, ont pratiqué cette théorie, dont les paysagistes actuels ont pris l'inverse. Dans les paysages de Gainsborough il ne faut pas trop regarder à l'exécution des parties, qui semble négligée comme une ébauche, simulant à peu près les formes réelles; mais on n'y songe point, quand on contemple l'effet général, qui est juste, complet et très-saisissant. Aux frottis légers de Gainsborough, Constable substitue des empâtements successifs, dans lesquels se perd le dessin précis des objets; mais l'ensemble y est et vous cause l'impression que l'artiste cherchait à communiquer. « Donnez-moi mon parapluie et mon manteau, » disait un jour Fuseli devant un paysage de Constable, où l'on sentait la pluie dans l'air et la rosée sur les herbes. Avec Turner, c'est un parasoleil qu'il faudrait pour affronter la lumière et la chaleur épandues partout, et dévorant les réalités matérielles de la nature.

On voit que les maîtres du paysage, en Angleterre, ne sont ni de l'école du Poussin, ambitieux de la noble structure de chaque objet, depuis la ligne des montagnes à l'horizon jusqu'au fragment de bas-relief antique qui pose au premier plan; ni de l'école de Ruisdael, modelant les ramures d'un chêne à la lisière d'un petit bois ou caressant une cépée de joncs au bord d'un petit étang. Si Gainsborough s'inspire de quelqu'un, c'est peut-être de Rubens, dont il aime l'ampleur, ou parfois de Rembrandt, dont il aime l'étrangeté. Pour Constable, il tient aussi un peu de Rubens, mais de la nature encore davantage.

Turner, lui, est incomparable : il n'a point d'analogue dans les autres pays, bien qu'il ait commencé par imiter tous les grands paysagistes, Aalbert Cuijp et Jacob Ruisdael, Claude et Salvator ; et ce fut en s'assimilant leurs styles et leurs procédés divers, qu'il parvint à une manière toute personnelle, résultant à la fois de ses études variées et de sa forte inspiration.

Nous avons signalé plusieurs des paysanneries de Gainsborough à l'Exhibition, entre autres la *Fille à la cruche*, et la *Porte du cottage*, compositions mixtes, où les personnages ajoutent de l'intérêt au paysage.

Morland, qui continue assez directement Gainsborough comme paysagiste, donne aussi beaucoup d'importance aux figures qui animent ses vues de forêt ou de pâturage, de chaumière ou d'hôtellerie villageoise. Il est surtout peintre d'animaux, et il excelle dans le cheval, l'âne, le cochon et la brebis.

Courant d'habitude les *public-houses* des environs de Londres, les cours d'auberge, les grandes routes et les *turfs* où s'exercent les chevaux, vivant avec des *jockeys* et des campagnards, il possédait la connaissance des formes, des allures et des mœurs animales. Il a fait des chefs-d'œuvre avec un cheval blanc, arrêté à la porte d'un cabaret, avec un âne sommeillant contre une haie, avec des moutons couchés dans un pré. A l'Exhibition, un *Intérieur de forêt*, où se reposent des bohémiens, un *Bélier* et deux brebis, aussi finement peints que les animaux d'Adriaan van de Velde, ont montré toute la puissance de Morland, que les Anglais comptent avec raison parmi leurs artistes d'un franc génie. Né en 1763, George Morland mourut en 1804.

Un autre maître, dont le talent était peu connu, même en Angleterre, avant l'Exhibition internationale, John Crome, Crome le vieux (*old Crome*), est assurément un des meilleures paysagistes de l'école. Plus naïf et plus solide que les peintres ses compatriotes, il a quelque chose des Hollandais du dix-septième siècle, sans y songer probablement. Car il ne paraît s'être formé que d'après la nature. Confiné dans le Norfolk, où il était né en 1769, il y prit tous ses motifs de tableaux, soit dans les forêts et les landes, soit sur les vastes plages de la mer du Nord.

Il a de l'austérité et une certaine mélancolie ; il affectionne les sites solitaires, et il sait donner un caractère pittoresque au moindre coin de la nature, à une route défoncée le long d'un talus broussailleux, à une plaine de bruyères, à un bouquet d'arbres frappé d'un rayon de soleil. Son exécution est serrée, pleine ; sa pâte ferme et profonde ; sa gamme de couleur très-simple et très-harmonieuse dans sa sobriété. Aussi rappelle-t-il, par la justesse du ton lumineux, Aalbert Cuijp et Hobbema ; par le sentiment, Jacob Ruisdael ; et quelquefois Huysmans, de Malines, par la qualité de ses terrains.

Les peintres anglais, même les plus habiles, ont un talent très-inégal : Constable tombe parfois dans le gâchis, et Turner dans le ridicule. John Crome n'a point de ces égarements. Ses sept tableaux rassemblés à l'Exhibition sont tous également conduits avec une sûreté infaillible, et parfaits comme expression du site que l'artiste a voulu rendre. Nous avons vu ailleurs quelques autres peintures de Crome, par exemple au South Kensington Museum et dans une collection particulière, et

tout ce que nous connaissons de lui pourrait tenir une place honorable dans n'importe quelle galerie de tableaux anciens. John Crome est mort en 1821.

Né sept ans après Crome, Constable prit aussi dans la campagne le goût du paysage. Ce fils de meunier s'était senti peintre en regardant couler l'eau de son moulin dans les prés riverains de la Stour. On sait quelle impression firent sur les artistes français ses tableaux envoyés aux Salons de 1824 et de 1827. On peut même dire que Constable est un des initiateurs de la nouvelle et brillante école qui compte Paul Huet, Cabat, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Diaz, Troyon et autres.

Il y a dans Constable un élément qu'on ne trouve guère dans la pléiade des paysagistes hollandais de la belle époque, une infinie variété de tons, qui cependant s'harmonise dans l'unité de la couleur. Les Hollandais sont un peu monochromes et leur gamme est assez bornée. Ruisdael ne sort presque jamais d'un vert brunâtre; Hobbema tourne à l'olive, Aalbert Cuijp tourne à l'oranger. Il est rare qu'ils se permettent des éclats francs hors de leur dominante. Dans Constable, et aussi dans la nouvelle école française, toutes les notes de la couleur se risquent, les unes à côté des autres, sans se heurter, et elles ajoutent à la splendeur de l'ensemble.

Nous avons revu à l'Exhibition une douzaine de ses paysages les plus admirables : la *Charrette de foin*, la *Cathédrale de Salisbury*, l'*Écluse*, la *Vue de Hampstead*, et le singulier tableau, *Inauguration du pont de Waterloo* sur la Tamise, à Londres, peinture brodée comme une tapisserie à gros points, avec des blocs de pâte en relief.

Constable, parfois, s'est laissé entraîner à cet excès,

et ses adversaires disaient qu'il peignait avec son couteau à palette, ainsi qu'un maçon avec sa truelle. L'usage des empâtements est bon dans les terrains et dans certaines lumières vives; il est dangereux dans les lointains et dans les ciels. Constable n'en est pas exempt dans ses meilleures œuvres, qui manquent souvent de légèreté.

Bonington, en ses commencements, eut aussi la passion de modeler les nuages avec des pâtes abondantes. Plus tard il devint un des maîtres les plus subtils et les plus fins de toutes les écoles modernes. Il n'a que six tableaux à l'Exhibition : un délicieux *Turc faisant la sieste*, *François Ier et sa sœur*, une *Côte de France*, une *Vue de Normandie* et deux *Vues de Venise*.

Constable avait pour contemporain et pour rival dans l'estime des Anglais un paysagiste qui contraste absolument avec lui, Nasmyth, né en 1786, mort en 1831. Constable adore la nature; Nasmyth cherche je ne sais qu'elle imitation des anciens maîtres, en ce qu'ils ont de délicat, de patient et de fini ; Wijnants paraît être un de ses modèles d'affection.

Ses paysages, de petite dimension, sont travaillés d'un coin à l'autre de la toile, avec une minutie scrupuleuse, sans inspiration, sans poésie. L'art n'est pas cela : il y faut plus d'émotion personnelle, et qu'on sente l'homme derrière l'ouvrier. Les tableaux de Nasmyth sont encore chers, mais son nom ne mérite guère d'être conservé dans la pléiade des vrais peintres anglais.

Callcott a peint la marine avec une énergie magistrale, et dans ses deux grands tableaux de l'Exhibition, dont l'un, appartenant au marquis de Lansdowne, repré-

sente la Tamise couverte de navires, il égale à peu près Turner.

Collins, comme Callcott, fut généreusement patronné par la plus haute aristocratie, et ses nombreux tableaux sont empruntés aux collections de la reine, du duc de Devonshire, du marquis de Lansdowne, de Sir Robert Peel, du comte d'Essex, etc.

Habituellement, ses paysages et ses marines sont prétexte à des scènes rustiques et à des aventures de pêcheurs. Ses admirateurs recommandent surtout à l'Exhibition les *Joueurs de boule* sous un hangar, les *Pêcheurs de crevettes*, et un *enfantillage* intitulé : *Heureux comme un roi ;* il s'agit d'un petit paysan qui se balance sur une barrière au coin d'un taillis.

Pour parler dignement de Turner, il faudrait esquisser au moins sa longue vie, entièrement dévouée à son art. Il a vécu plus de quatre-vingts ans, il a peint plus de mille tableaux et des milliers d'aquarelles. Il s'est inspiré de la Bible et de la mythologie, des historiens et des poëtes, des traditions antiques et des faits modernes, cherchant partout des sujets fantastiques, grandioses, héroïques, splendides, où le ciel, la mer et la terre pussent être en quelque sorte créés à neuf par son génie. La nature telle qu'elle est lui semblait morne, et le soleil ordinaire un peu pâle. Sa peinture est une féerie où les éléments sont exaltés à leur suprême puissance.

Oh ! les mers terribles et les ciels épouvantables qu'il a faits ! Ses Naufrages n'ont rien de la *Méduse* de Géricault, où la mer et le ciel ne comptent pas, où l'homme est tout et la nature extérieure presque escamotée. Chez

Turner, une sorte de panthéisme furieux noie les grands navires dans une immensité où les nuages et les flots sont confondus. Ses Déluges n'ont rien non plus de celui de Poussin, où l'on aperçoit l'homme qui lutte sur le gouffre et un serpent qui siffle sur un rocher; c'est sinistre : mais peut-être que cet homme se sauvera s'il peut nager encore, et qu'il trouvera un peu plus loin une terre que l'inondation n'a point couverte. Chez Turner, l'étendue est infinie, et le globe a disparu dans une atmosphère mixte, l'eau ayant escaladé le ciel.

Ces rapprochements montrent sans doute que le génie français est plus préoccupé de l'homme : Poussin est un tragique à la façon de Corneille. Le génie de Turner est plus élancé dans l'idéal insaisissable. Turner est le seul peintre anglais qui rappelle Shakespeare.

Lorsqu'il prend un sujet gracieux, des nymphes qui dansent, oh ! quelle fête ! elles dansent dans la lumière, comme des sylphes impondérables. Cette fois, c'est le ciel qui est descendu d'en haut et qui a pénétré la terre radieuse comme un soleil. Sa passion de lumière, Turner la pousse jusqu'à la folie, et dans ses derniers temps ses tableaux ne sont plus qu'une espèce de prisme scintillant de toutes les couleurs décomposées.

Douze peintures — douze chefs-d'œuvre — et cinquante aquarelles de Turner suffisent à faire connaître aux étrangers ce grand artiste. Mais sans doute tous les visiteurs de l'Exhibition de Londres n'auront pas négligé de visiter aussi les collections publiques et particulières. Turner s'y rencontre partout : il a plus de cent tableaux à la National Gallery seulement, et quantité d'aquarelles et de tableaux au Musée de Kensington.

Faut-il compter, parmi les paysagistes, John Martin, dont les œuvres fantastiques, peu admirées maintenant, eurent un si prodigieux succès ; — Danby, qui chercha les mêmes effets et qui eut aussi de la réputation ; — William Etty, qui a fait de lumineux paysages pour fond à ses baigneuses et à ses nymphes ; — John Muller, mort si jeune et si regrettable ? Ils ont à l'Exhibition leurs œuvres les plus célèbres. Celles d'Etty marquent surtout par l'éclat du coloris et le charme de la composition.

Nous voici arrivés aux artistes vivants, à M. Stanfield, le mariniste ; à M. Roberts, l'architecturiste, tous deux nés à la fin du dernier siècle, tous deux membres de l'Académie royale, tous deux assez connus sur le continent, par leurs aquarelles, sinon par leurs tableaux. L'Académie compte encore en paysagistes M. Thomas Creswick, et trois des *préraphaélites* les plus distingués : M. Hook, M. Dyce et M. Millais, qui est seulement associé.

Mais ceux-ci donnent l'importance principale à leurs personnages, tout en exprimant avec un amour singulier la nature ambiante. A leur système se rattachent presque tous les paysagistes anglais de l'école contemporaine. On y exécute l'herbette avec un réalisme insensé, et de véritables talents se perdent à ces minuties. Le *préraphaélisme* a tourné au stéréoscope.

Ces herboristes, fleuristes, botanistes, cherchent maintenant ce que peut donner la photographie la plus subtile, en mettant un verre de couleur devant la nature, comme si l'art avait pour instrument, pour intermédiaire, un objectif matériel, et non la *vue* de l'homme lui-même. Voir, sentir, exprimer, trois termes insépa-

rables dans la génération d'une œuvre artistique. Nous aurons sans doute occasion de retrouver, à quelque exposition de Londres ou du continent, ces réalistes si différents des réalistes français.

Mais toute une bande de peintres a échappé à notre division de l'école anglaise en trois catégories : portraitistes, peintres de genre et paysagistes. Cependant l'Exhibition ne manque pas de tableaux allégoriques, religieux et historiques ; les grandes toiles de Benjamin West, de Fusely, de Northcote, d'Opie, de Hilton, et de bien d'autres, qui passèrent pour des génies, s'étalent entre les Reynolds et les Turner. Heureusement, on n'y fait plus guère attention. Tous ces faux peintres peuvent être rayés de l'école anglaise sans que sa gloire ait à en souffrir.

SALON DE 1863

SOMMAIRE.

I. — Insignifiance de l'école contemporaine. — Les absents et les réprouvés. — Batailles et portraits. — M. Winterhalter et M. Flandrin. — La postérité impitoyable. — M. Cabanel et M. Baudry. — La Vénus de Milo et les Vénus du Titien. — La Femme coquille. — La pléiade romaine. — Les Barbares. — M. Amaury Duval. — M. Hébert. — M. Jalabert. — M. Gérôme. — Molière très-embarrassé. — M. G.-R. Boulanger et César. — M. C.-L. Muller. — M. Couture. — M. Puvis de Chavannes. — Les tableaux religieux. — La *Dîme* de M. Monginot. — Gustave Doré. — Le *Déluge*. — Courbet, peintre de mœurs. — Millet et la vie rustique. — MM. Chaplin et Dubufe, Pérignon et Lehmann. — La *Liseuse*, de M. Fantin-Latour. — M. Herzen, par Mme O'Connell, etc.

II. — M. Fromentin — MM. Adolphe et Armand Leleux. — M. Brion. — M. Jules-Adolphe Breton. — M. Firmin Girard. — M. Charles-François Marchal. — M. Ranvier. — M. Timbal. — M. Tissot. — M. Appert. — M. Bouguereau. — M. Ribot. — M. Bonvin. — M. Boulard. — M. de la Rochenoire. — M. Alphonse Legros. — La révolution naturaliste. — Les diamants de la peinture. — L'alchimie artiste. — M. Biard. — M. P.-C. Comte. — Les étrangers. — M. Knaus. — M. Heilbuth. — M. Israels. — M. Alfred Stevens. — M. Willems. — M. de Jonghe. — MM. van Hove, Léonard, Coomans, Baugniet, de Block, etc.

III — Les Paysagistes. — Théodore Rousseau. — Les gloires locales et les gloires cosmopolites. — Corot. — Le réalisme de M. Gérôme. — La pléiade romantique. — Flers et Paul Huet. — MM. Aligny, Paul Flandrin et Alexandre Desgoffe. — M. Français et les *Géorgiques*. — Plus de sylvains ni de sirènes. — M. Belly et l'Orient. — MM. Lavieille, Daubigny, Harpignies, Hanoteau, Pradelles, Teinturier, Busson, Bachelin, Magy, Ponson, Guet, Coignard,

de Tournemine, Jeanron, Michel, Thierry, Vié, Bavoux, Aguttes, Salmon, Washington, Reynaud, Brest, Jacque, Auguste Bonheur.— MM. Xavier de Cook et Alfred Verwée. — M. von Thoren et M. Schreyer. — M. Swertchkow. — M. Percy et M. Whistler. — MM. Israels, Springer, Kuytenbrouwer, Papeleu, Achenbach, etc. — Les prodiges de M. Blaise Desgoffe. — Art ou industrie?

IV. — Le Salon des Réprouvés. — Le hasard. — Une minute par tableau. — Balzac et le jury. — M. Nanteuil et M. Picot.— Caractère commun des tableaux refusés. — Le fini et l'infini. — L'ensemble et le détail. — Le choix des sujets. — La querelle des anciens et des modernes. — Le Temps et son horloge. — Retour à la nature et à l'humanité. — Courbet et son tableau rabelaisien. — La morale publique. — La *Dame blanche*, de M. Whistler. — Les peintres anglais. — L'originalité dans les arts. — Antinomie dans les jugements sur la peinture.— Le sujet et l'exécution.— M. Manet. — M. Colin. — M. Julian. — M. Louis Dubois. — MM. Fantin-Latour et Tabar.— Les paysagistes: MM. Harpignies, Jongkind, Célestin Leroux, Wacquez, Vollon, Delalleau, Lansyer, etc. — M. George Prieur. — M. Chintreuil. — Les eaux-fortistes.

V. — La Sculpture. — La critique élégiaque. — La *Décadence romaine*. — Où est la vie? — Préault et son *Désespoir*. — L'art pour l'art. — La femme de *Petit-Loup*. — Le *Saint Jean-Baptiste* de M. Dubois. — La *Bacchante* de M. Carrier-Belleuse. — Conditions essentielles de la statuaire. — La *Vénus aux cheveux d'or* de M. Arnaud. — L'*Amphitrite* et les bustes de M. Cordier. — Clesinger. — MM. Gaston Guitton, Jaley, Pollet, Perraud, Carpeaux, Chatrousse, Salmson, Vela, Duret, Maindron. — La *Fontaine*, de M. Bartholdi. — Mme Bertaux, M. Fremiet, M. Mène. — Courbet et son *Pêcheur*. — Les bustes. — MM. Iselin, Oliva, Courtet, Etex, Meusnier.— MM. Cavelier, Barrias, Cabet, Gourdel, Lescorné, Lequesne, Millet. — Marcello. — M. François Lepère. — Les *Réprouvés* de la sculpture. — La *Parade de la famille Cabasson*. — Les monuments publics. — MM. Du Seigneur, De Bay, Denechau. — Nomenclature. — Treize cents artistes oubliés!

SALON DE 1863

I

Il faut d'abord laisser à la porte du Salon toute aspiration trop ambitieuse vers l'art véritable, en tant qu'il exprime les profondeurs de la vie humaine, les idées, les sentiments et les passions, ou même les splendeurs de la nature, beauté, lumière, forme et couleur. Ah! quand on entre dans une galerie de vieux maîtres, quelle émotion pour l'esprit et quelle jouissance pour les yeux! Mais ne songeons point à Léonard de Vinci, à Dürer, à Rembrandt, ni à Corrége, à Titien, à Velazquez et à Rubens! L'école française, telle qu'elle apparaît au Salon de 1863, ne signifie rien. Elle n'est plus religieuse, ni philosophique ; point historique, ni poétique ; elle manque à la fois de vieille tradition et de jeune imagination ; elle n'a pas plus de franche idéalité que de naturalisme sincère. Elle ne représente ni l'humanité de tous les temps, ni la société contemporaine, ni les types ni les accidents de l'existence universelle. En perdant la sensibilité intime, elle a perdu jusqu'à la faculté de bien voir : car l'œil est « la fenêtre de l'âme. »

Ce que font les artistes en vogue, et pourquoi ils le

font, eux-mêmes n'en savent rien, si ce n'est peut-être que tel sujet plaira dans un certain monde et se vendra cher. Il semble qu'ils peignent pour un acquéreur présumé, et point du tout par une aspiration personnelle et par une raison d'art. Hier une espèce de résurrectionnisme était en faveur, et l'on fabriquait du bric-à-brac athénien. Aujourd'hui la mode tourne à des apparences de femmes nues au bord de la mer. Vénus ressuscite après Aspasie et Phryné. Le grand succès du Salon actuel sera pour ces déesses, qui malheureusement ne symbolisent point la beauté, comme dans l'art antique ou dans l'art italien.

Une mythologie apocryphe, de petites scènes maniérées et mesquinement peintes, des portraits vulgaires, voilà ce que les curieux de notre âge admirent à l'Exposition.

A côté de ces œuvres malsaines, il y a pourtant quantité de tableaux que recommandent des qualités diverses. Il y a toute une série de paysages distingués, beaucoup de spirituelles compositions du genre familier, et même quelques grandes peintures hardies et originales. Il y a un nombre étonnant de praticiens habiles, et assurément ce n'est pas l'adresse de l'exécution qui fait défaut, mais l'invention et le génie. Dans la nouvelle génération d'artistes, je ne crois pas qu'il y en ait un seul à qui puisse s'appliquer ce mot de *génie*, si ce n'est peut-être en un certain sens et dans une certaine mesure, à Gustave Doré, qui surprend encore au Salon la critique timide avec son *Épisode du Déluge* et sa *Françoise de Rimini*.

De la génération précédente, plusieurs eurent ce pri-

vilége du génie de l'art : Eugène Delacroix en peinture, Barye en sculpture, et ces deux grands artistes se classeront parmi les maîtres de tous les temps et de toutes les écoles. Mais ni l'un ni l'autre ne se montrent au Salon. Barye prépare des groupes pour les monuments publics et pour le château de MM. Pereire. Delacroix s'enferme un peu dans son atelier, d'où ses chefs-d'œuvre sont enlevés avant d'être vernis. M. Ingres s'abstient depuis longtemps des exhibitions publiques. Couture y a renoncé, Jules Dupré et Diaz ne s'en tourmentent guère. Meissonier probablement n'a pas encore terminé sa fameuse *Bataille de Solferino*, depuis si longtemps attendue. Mlle Rosa Bonheur, comme Jeanne d'Arc, a été livrée aux Anglais. Troyon n'a rien exposé non plus. En l'absence de ces célébrités, acceptons tout de même, avec bonne humeur, les deux mille tableaux du *Salon des Élus*, sans préjudice des tableaux que nous réserve le *Salon des Réprouvés*.

Dans la vaste salle centrale par laquelle on entre à l'Exhibition, sont rangés, comme d'habitude, les produits officiels et les portraits de hauts personnages : une grande Bataille, de M. Yvon; deux épisodes militaires, de M. Protais, achetés, dit-on, 20,000 francs par l'empereur; un Détachement de chefs arabes, traversant un ruisseau, par M. Ginain, élève de Charlet; de petites Batailles, par MM. Bellangé, Charpentier et autres; deux grandes peintures décoratives, le *Travail* et le *Repos*, par M. Puvis de Chavannes, pendants de la *Guerre* et de la *Paix*, du Salon de 1861 ; des Fleurs de M. Maisiat, de Lyon; des Fruits de M. Robie, de Bruxelles; un portrait du pape, par M. Mottez, en vis-à-vis d'un por-

trait de Victor-Emmanuel, par M. Fagnani, de Naples ; un portrait du roi Léopold de Belgique, par M. de Winne, de Gand ; celui de la reine de Hollande, par M. Winterhalter ; le portrait de M. Baroche, par M. Lehmann ; celui de M. Dupin aîné, par M. Larivière ; des portraits de maréchaux, d'amiraux et d'évêques ; enfin, les portraits de l'impératrice Eugénie, par M. Winterhalter, et de l'empereur Napoléon III, par Hippolyte Flandrin. Il va sans dire que ces deux portraits sont très-remarqués. L'impératrice est assise, tournée vers la gauche. La robe et les ajustements tiennent toute la toile, et l'on aperçoit à peine au-dessus des étoffes une tête fine et pâle. L'empereur est debout, de face, la main droite appuyée sur une table à tapis vert. Costume militaire, pantalon rouge, qui se confond avec les rouges du fauteuil au second plan. Formes courtes, le teint gris et plombé, point de regard ; mais les admirateurs de M. Flandrin trouvent que c'est un de ses bons portraits.

M. Flandrin a ceci de particulier, qu'il ne rappelle aucun des maîtres portraitistes, ni Holbein ni Raphaël, ni Léonard ni Titien, ni Rubens ni van Dyck, ni Velazquez ni Rembrandt, ni Largillière ni Rigaud, ni Reynolds ni Gainsborough, ni Prudhon ni Gros, ni personne qui compte en peinture. Voilà un original, sans doute, et qui échappe à toute classification. Je lui souhaite qu'une postérité prochaine puisse lire son nom, écrit en bleu de Prusse au-dessous du pantalon rouge.

La postérité est impitoyable, hélas ! mais, en conscience, le présent a toujours besoin que l'avenir lui serve de Cour de cassation. Le présent se trompe presque tou-

jours sur lui-même, et il s'exagère son importance. Il n'y a pas beaucoup d'artistes qui, cinquante ans après leur mort, soient encore en vie. Nous ne savons plus même les noms de quantité de peintres très-illustres sous le premier empire, et que la critique et le public ne se gênaient point pour comparer aux maîtres consacrés. Qui a raison dans les jugements hasardés par les contemporains d'un artiste? On ne le sait qu'un siècle après. Diderot, si perspicace, a fait bien des hérésies, à cause de son incessante préoccupation philosophique. La critique n'est point si facile que l'a supposé Boileau. Allons-y toutefois de plein cœur. La postérité s'arrangera ensuite comme elle pourra.

Donc il faut courir tout de suite aux *Vénus* de M. Cabanel et de M. Baudry, l'une vue par devant, l'autre vue par derrière, achetées toutes deux comme pendants pour les Tuileries. Elles sont couchées sous la caresse de l'onde bleutée. M. Amaury Duval a dressé debout une troisième Vénus, qui se dessine sur le ciel. Une femme nue, trois femmes nues, cela reporte aux Trois Grâces de Raphaël, aux Trois Déesses du *Jugement de Pâris*, de Rubens, aux Vénus, aux Danaé, aux Antiope, de Corrége et de Titien. Soyons un peu païens en peinture. Le pape que nous sauvons au temporel saura bien nous sauver au spirituel. Le paganisme de ces peintres n'a d'ailleurs aucune indécence, et ces figures sans voiles n'ont rien de la femme naturelle, ni de la femme que rêverait la volupté. Ni os, ni chair, ni sang, ni peau. Des fourreaux de soie gonflés de vent. On trouve avec raison que la Vénus de Milo est chaste : encore provoque-t-elle à l'amour par le sentiment de la beauté. On peut trouver impudiques

les Vénus du Titien avec leur modelé plein et ferme, qui attire le toucher, avec leur peau ambrée et chaude; l'honnête Musée de Madrid ne s'est-il pas refusé longtemps à les exposer au grand jour! Mais nos Vénus parisiennes n'ont pas même cet attrait de la réalité. Fantômes inoffensifs comme les nymphes en papier peint collées aux lambris des cafés. On en pourra faire des lithographies coloriées en rose, pour les petits boudoirs de Breda street.

Au-dessus de la *Vénus* de M. Cabanel voltigent des Amours, papillons autour d'une fleur. Près de la *Vénus* de M. Baudry s'entr'ouvrent des coquillages nacrés, qui rivalisent avec cette *perle* sortant de la mer. Car le tableau est intitulé : *La Perle et la Vague*, joli titre, emprunté, dit le Livret, à une fable persane, et dont la prétention s'accorde bien avec la manière du peintre. Cette femme, cette perle, puisque la métaphore du titre transpose la femme dans la classe des coquilles, — cette Vénus marine de M. Baudry n'a guère la fraîcheur de forme d'un être — d'un objet — qui émerge du profond Océan. Ses rotondités s'affaissent mollement, au lieu de creuser le sable, de repousser le flot et de menacer le ciel. Perle fausse. Une vraie perle ne s'aplatit pas sur le rivage, elle y pèse et y modèle son ovale élégant et incompressible. Mais « la perle des femmes, » comme disent les dictionnaires classiques, est rare dans les ateliers et partout.

M. Cabanel et M. Baudry ont eu les grands prix de Rome (1849, 1850), ce qui explique leurs talents en dehors des tendances véritablement modernes et originales.

Quand on a été enfermé quinze ans à l'École des beaux-

arts de Paris et à la villa Medici de Rome, quel caractère, même le plus vivace, saurait conserver l'indépendance, sous la pression continue des vieux professeurs, des vieux exemples, des vieilles routines, des vieilles théories. Il est tout simple que les artistes auxquels notre époque doit son illustration n'aient jamais passé par là : ni Géricault, ni Ary Scheffer, ni Decamps, ni Delacroix, ni Rousseau, ni peut-être aucun de ceux qui représenteront le dix-neuvième siècle. Notez que M. Flandrin aussi est un grand prix de Rome (1832) ; M. Hébert aussi (1839); M. Gustave-Rodolphe Boulanger aussi (1849) ; M. Bouguereau aussi (1850), et quelques autres.

Cette pléiade romaine — étrangère — constitue une petite guilde très-serrée et très-solidaire, appuyée naturellement par l'administration, par le monde officiel et par le monde qui s'y rattache. Moyennant ce concours réciproque et cet effort concentrique, il ne lui a pas été difficile d'escalader le succès, qui est le Parnasse et le Sinaï de notre temps. Ceux-ci n'ont jamais eu à subir, comme Delacroix, Decamps, Rousseau, Dupré, Diaz, Corot, Barye, Préault et tant d'autres, systématiquement écartés des expositions publiques, les affronts du jury et des pouvoirs officiels, ni les mépris de la foule moutonnière, obéissant toujours en France à l'impulsion d'en haut. Patronnés par le gouvernement, ils ont été acceptés d'emblée par la masse du public.

On peut cependant s'apercevoir déjà, malgré l'indifférence actuelle pour les arts, qu'il y a en peinture deux courants hostiles, qui perpétueront, en d'autres termes, la lutte ardente des Classiques et des Romantiques, ou, si l'on veut, des conservateurs et des novateurs, de la

tradition et de l'originalité. N'avons-nous pas, d'un côté, ces Romains de la décadence, pasticheurs raffinés des idées et des styles morts, et, de l'autre côté, ces Barbares naïfs, à la recherche de la réalité et de la vie? MM. Hersent, Heim et les autres classiques, dont nous avons même oublié les noms, ont été éclipsés par Eugène Delacroix et Decamps; MM. Bidault et Bertin, par Théodore Rousseau et Jules Dupré. Il ne serait pas impossible que les néo-Romains et néo-Grecs disparussent bientôt devant les sauvages et les rustiques.

MM. Cabanel et Baudry ont accompagné leurs *Vénus* de deux portraits chacun. Le portrait de la comtesse de Clermont-Tonnerre, par M. Cabanel, est assez distingué, et sa *Jeune Florentine* a du charme. Le portrait de femme, par M. Baudry, est fin de physionomie et simple d'effet, mais son portrait d'homme est peint dans une manière éraillée qui blesse le regard.

Outre sa *Vénus* tressant ses cheveux d'or, le bras en l'air, dans une attitude familière aux sculpteurs, M. Amaury Duval a aussi exposé un portrait de femme, pensive et pâle, avec une certaine expression poétique.

M. Hébert affectionne les sujets italiens, et sa *Jeune Romaine puisant de l'eau* est un des tableaux les plus agréables du Salon; elle appartient à l'impératrice, et une autre petite Italienne, de M. Hébert, *Pasqua Maria*, des Abruzzes, appartient à la baronne de Rothschild. On voit que tous ces peintres à la mode placent leurs œuvres en haut lieu.

La petite *Maria* des Abruzzes est un gentil modèle qui pose dans les ateliers de Paris, et que quantité de peintres ont reproduit : la plus charmante de ces études

d'après nature est celle de M. Jalabert, qui a exposé un autre portrait de femme et un Christ marchant sur la mer.

M. Gérôme a peut-être plus de succès encore que MM. Cabanel et Baudry : on n'approche que difficilement de ses trois tableaux : *Louis XIV et Molière*, les *Prisonniers* et un *Boucher turc à Jérusalem*. Il faut faire queue, comme au théâtre, pour voir de près la petite peinture représentant le pauvre Molière assis à la table du roi.

Le grand homme — je parle de Molière — a été caricaturé par M. Gérôme, comme les aéropagistes de la *Phryné*. Il est pelotonné sur lui-même dans l'attitude la plus humble, ne sachant que faire de ses jambes et de ses bras. Il a un sourire faux et vil, la physionomie et la mimique du dernier des valets. J'imagine que Molière, malgré sa modestie, eut toujours une tenue très-digne, et surtout ce jour-là, quand les courtisans scandalisés regardèrent l'homme de génie face à face avec le prince qui n'empruntait sa grandeur qu'aux grands génies de son temps. Le « grand roi » n'a d'ailleurs l'air lui-même que d'une marionnette, dans cette peinture mince et âcre. Et les « grands seigneurs » de la cour, quelles drôles de tournure ils ont !

L'habile M. Bingham photographiera sans doute cette petite mascarade, comme il a photographié la *Phryné*, l'*Alcibiade* et les autres bouffonneries historiques de M. Gérôme. Il y manquera seulement la couleur du tableau, où combattent les tons les plus acides, le vert pomme, des bleus cruels, un rouge vénéneux. Et tout cela papillote au-dessus d'un parquet ciré, verni, re-

luisant de reflets, au point que les personnages semblent avoir les pieds dans l'eau.

On ne nomme pas encore l'héroïque acquéreur de cette Comédie où Molière joue si tristement son rôle. Elle ira sans doute dans quelque riche collection. La caricature de Rembrandt, exposée au dernier Salon par le même peintre, n'est-elle pas aujourd'hui dans une galerie qui possède un vrai Rembrandt, de très-belle qualité, et beaucoup de chefs-d'œuvre de maîtres hollandais ?

Le *Prisonnier* appartient au Musée de Nantes. Scène d'Orient, avec une barque en travers de laquelle est couché un prisonnier qu'enserrent des instruments de torture. Où le conduisent les rameurs? à quelque nouveau supplice ? Ces petites figures sont adroitement arrangées dans la composition, qui est simple d'effet, dans un demi-ton assez juste. Car M. Gérôme, à part ses travestissements de l'histoire et ses visées trop prétentieuses, est un artiste fin et habile, sans être doué des vrais qualités du peintre. Son pinceau est délicat comme celui d'un miniaturiste. On peut apprécier cette délicatesse raffinée surtout dans le petit *Boucher turc*, debout contre un mur, au milieu de têtes de mouton éparses sur le sol : ces têtes de mouton et la tête du jeune Turc, minutieusement pointillées avec une brosse impondérable, font presque l'effet d'une photographie, qui offrirait les mêmes imperfections de dessin, par exemple dans la jambe gauche toute difforme : les difformités ne sont pas rares en photographie : le soleil dessine incorrectement sur un même plan, parce qu'il accuse les formes selon les plans successifs où elles sont.

Au dernier Salon (1861), M. Gustave-Rodolphe Boulanger, avec son *Atrium de la maison romaine* des Champs-Élysées, attirait presque autant l'attention que M. Gérôme avec sa *Phryné* et son *Chien d'Alcibiade*. Cette année, M. G.-R. Boulanger n'a pas la même chance avec son *Jules César*, appartenant à M. Édouard Delessert. Le conquérant des Gaules marche en tête des légionnaires, qui n'ont pas très-bonne mine. Daumier, dans ses traductions de l'histoire ancienne, était plus amusant.

L'auteur du *Dernier banquet des Girondins*, au Musée du Luxembourg, M. Charles-Louis Muller, a traité un sujet qu'un peintre belge, M. Louis Dubois, avait essayé déjà : la *Maison de jeu*. Sans doute c'est un excellent prétexte à un tableau de genre ou de mœurs. Mais, avec des figures de grandeur naturelle, peut-être y faut-il une certaine intervention de l'allégorie, comme avait fait Couture dans le tableau qui révéla son talent et où, pour exprimer l'*Amour de l'or*, il avait ajouté à la réalité je ne sais quel mélange de caractère fantastique.

Les vives passions ne sauraient se traduire littéralement, surtout dans les arts plastiques. Ce qui est tragique exige la poésie. Ceux qui ont créé les types passionnels les plus profonds sont des poëtes : Shakespeare et Gœthe, par exemple.

Nous cherchons vainement les grands tableaux devant lesquels il faut s'arrêter : ceux de M. Puvis de Chavannes ne tiennent pas ce que semblait promettre un style élégant et sobre : cette année, son style est forcé, et son exécution insuffisante. Les grandes Batailles ne comptent vraiment point, si ce n'est comme document stratégique

et militaire, à la façon d'un plan, tel que ceux de van der Meulen dans ses illustrations officielles des campagnes de Louis XIV. De grands tableaux d'église, il y en a plusieurs probablement, mais aucun qui se recommande par une originalité quelconque. Est-ce un tableau religieux que la *Dîme* de Monginot, où de bons moines entassent dans leur cuisine la contribution des manants d'alentour : gibier, volailles, poissons, légumes et fruits? Oh! le bel ornement pour l'abbaye de Thélèmes, ès pays rabelaisien! des chevreuils, des coqs de bruyère, des pannerées de raisins, à côté de brocs et d'amphores! Excellente peinture, même pour le chateau d'un financier!

Arrivons au *Déluge* — de Gustave doré. Il n'y a pas de critique qui n'ait écrit quelques superbes pages sur le *Déluge* du Poussin, au musée de Paris. La belle occasion pour faire des phrases : « Les cataractes du ciel « sont rompues, le disque du soleil n'a plus d'éclat... « L'air, l'eau, la terre n'offrent qu'une teinte uniforme « et lugubre... L'inondation monte sans cesse... » etc. (prélude de la description du tableau dans le catalogue du Louvre, p. 190). Peut-être bien qu'un si admirable sujet de déclamation vaudra du moins à l'œuvre de Gustave Doré une publicité sympathique. Il est difficile, d'ailleurs, de n'être pas attiré par cette scène très-dramatiquement conçue et peinte avec une énergie toute magistrale.

Sur la pointe d'un rocher (gare au style noble!), du dernier rocher que l'eau n'ait point encore couvert, sont groupés les derniers exemplaires des races auxquelles l'eau escamote si brusquement la terre : un monceau

d'enfants, que la mère semble vouloir encore protéger de son bras ; une tigresse, qui semble vouloir s'élancer d'un bond jusqu'au ciel, avec son petit qu'elle exhausse dans sa gueule ; un autre de ses petits est couché, comme un chat familier, entre les enfants, dont les membres frôlent les replis d'un serpent inoffensif. Un aigle, minoyé, les ailes étendues, heurte de son bec le roc déjà perdu dans « la teinte lugubre » d'un ciel sans lumière... etc. Voir la description que publieront les critiques dans les journaux de Paris.

Gustave Doré a témoigné de sa verve inventive par d'innombrables illustrations, et combien il a le don des images saisissantes. Peut-être que cet *Épisode du Déluge* est détaché de sa *Bible* illustrée, dont il prépare la publication. Assurément, il n'y a rien de plus terrible dans son *Enfer* du Dante, ni rien de plus fantastique dans ses *Contes de Perrault*. Mais, par ses dessins gravés, on n'a pas la mesure du peintre. Il pourrait avoir sa prodigieuse imagination, sans avoir la faculté de l'épancher dans de grandes peintures, librement agencées, originales de couleur, pleines de vie et d'effet. Sa tigresse du *Déluge* est d'un jet audacieux, comme les animaux de Barye ou d'Eugène Delacroix. La femme dont la jambe est déjà presque submergée se mouvemente bien. Une harmonie de tons sourds enveloppe toute la composition, où l'air et l'eau ne font qu'un, — comme dans le chef-d'œuvre de Nicolas Poussin.

Au-dessous du *Déluge* de Doré est sa *Francesca de Rimini*, et un peu à gauche sa *Danse de Gitanos* à Grenade ; car il a parcouru l'Espagne pour ses futures illustrations du *Don Quichotte*. La *Francesca* est bien con-

nue à Paris déjà, pour avoir été exposée à l'exhibition du boulevard des Italiens. La femme pâle et nue, avec sa blessure au sein, se balance comme un fantôme sur un fond vague; son torse splendide est modelé par des demi-teintes bleutées. C'est peut-être aussi poétique que la *Francesca* de Scheffer, et peut-être que c'est mieux peint. On voit mal les *Gitanos*, qui semblent une ébauche chaudement colorée.

Maître Courbet n'est pas fort, cette année, dans un petit tableau de chasse. Il faut dire qu'on lui a refusé, sous prétexte d'attaque à la morale, — un certain tableau de mœurs, qu'il trouvera bien moyen de montrer au public. La censure s'étend aujourd'hui jusqu'aux œuvres d'art. Je ne pense pas que Courbet en devienne plus dévot. Mais, s'il est mauvais catholique, il est bon peintre tout de même. Ses *Demoiselles de la Seine*, qui ont tant égayé les bourgeois, valent bien sans doute les demoiselles de la mer, déshabillées par MM. Cabanel et Baudry ; et ce n'est pas M. Flandrin ni M. Gérôme, qui feraient ses *Casseurs de pierres*, ou son *Hallali*.

La censure a épargné Millet, auquel cependant elle eût pu reconnaître un certain caractère subversif, dans la manière dont il représente les travailleurs agrestes, qui n'ont pas encore l'air d'être trop heureux au monde. Comme il est fatigué, son *Paysan qui se repose sur sa houe !* Et le *Berger ramenant son troupeau*, ou la *Femme cardant de la laine*, à quoi pensent-ils ? Je veux bien qu'ils fassent en conscience chacun ce qu'il fait. C'est l'idée de Millet, que ses personnages « accomplissent « avec simplicité et bonhomie, et sans les considérer « comme une corvée, les travaux de la campagne, qui

« sont leur travail de tous les jours et l'habitude de leur « vie, » ainsi qu'il me l'a écrit, une fois, dans une très-belle lettre, très-noble et très-rustique.

Là est son originalité et son talent. Artiste sincère et profond, dans une forme rude et naïve. C'est celui-là qui a une conviction, qui cherche quelque chose et qui le trouve. Étant donné de faire un paysan, il le fait, et parfait. Il arrive presque à résumer les individualités dans un type. On n'est pas plus berger que ce grand maigre, enveloppé de son manteau, qui s'en revient placidement, suivi de ses moutons et de son chien. Le jour tombe, et l'on n'entend dans le silence que le piétinement monotone du troupeau sur la poussière du chemin. Véritable églogue, qu'un poëte populaire transposerait facilement en vers. La *Cardeuse de laine* aussi est un petit poëme, comme un Allemand pourrait l'écrire, en évoquant le génie des heures solitaires et du devoir modeste, accepté dans l'ombre. Pour le *Bêcheur*, il y faudrait un cri, — une plainte du moins, — dans quelque écho des airs, sinon dans l'homme attaché à son instrument de travail et devenu lui-même un simple mécanisme de production. Dans ces trois paysanneries de Millet, comme dans la *Tondeuse de moutons*, exposée en 1861, il y a toujours je ne sais quoi de neuf qui éveille la pensée.

Finissons cette première promenade hasardeuse au Salon par un coup d'œil sur les portraits. Que de bonnes têtes, sans compter les portraits officiels! Beaucoup de femmes angéliques et de sylphides, telles que les représentent M. Chaplin, M. Dubufe et autres peintres de haute compagnie.

Un des meilleurs portraits de femme est celui de Mme V. D. (n° 1457), par M. Alexis Pérignon, qui eut un moment de célébrité méritée, il y a bien longtemps, au Salon de 1844, à cause d'un portrait de jeune fille, très-simple et très-réel. M. Henri Lehmann a aussi un beau portrait de femme, à robe de soie jaune, et un fin profil sur fond d'or. Mais le plus charmant, le plus intime, le plus naturellement distingué de tous les portraits de femme est celui d'une *Liseuse* (n° 669), par M. Fantin-Latour. Jeune fille blonde, en modeste caraco brun et jupon gris, assise, vue jusqu'aux genoux, sur un fond uni, neutre. Aucun accessoire qui puisse distraire la Liseuse ni ceux qui la regardent. Elle tient des deux mains son livre vu en raccourci, et dont la tranche est frappée de lumière. Sa petite main droite, également en lumière sur les pages du livre, est délicieuse. Quelle attention! Comme elle lit bien et comme elle pense à ce qu'elle lit! Et qu'elle est de race fine, malgré sa toilette discrète! Et comme la couleur est juste, harmonieuse, tranquille! L'heureuse femme, avec son jupon de laine grise et son petit col blanc!

Plusieurs autres portraits ont encore de l'intérêt, en considération des personnes qu'ils représentent, par exemple celui de M. Alexandre Herzen, le célèbre publiciste russe, par Mme O'Connell. Herzen, qui a la profondeur d'un Allemand et l'esprit d'un Français, a une très-belle tête, le front d'un penseur, l'œil d'un artiste; — par exemple les portraits de M. Halévy, de MM. Nanteuil, Petitot, Horace Vernet, Robert Fleury, Flandrin, membres de l'Institut, de M. Monrose père, de la Comédie-Française, etc., etc. Hélas! il n'y a plus de

Holbein, ni même de van Dyck, pour conserver à la postérité les images des hommes de notre temps.

II

L'intérêt de l'Exposition est surtout dans la peinture familière et dans quantité de tableaux qu'on ne saurait rattacher à des catégories convenues.

M. Eugène Fromentin, par exemple, est-ce un peintre de genre, un paysagiste, un peintre d'histoire ou de poésie, quoi? Il est assurément un des artistes les plus distingués de l'école française actuelle. J'aimerais mieux avoir fait ses trois scènes arabes que les trois fameuses Vénus. Un de ses tableaux, appartenant à M. Édouard Delessert, représente un *Bivac arabe au lever du jour*. Les chevaux hennissent sous la vapeur argentine du matin. L'effet est aussi juste que l'impression est poétique. M. Fromentin n'appuie pas trop sur l'exécution de sa peinture : il y conserve la légèreté de l'exécution, la fraîcheur du coloris, un dessin preste et spirituel. Il a aussi le mouvement, comme il a le ton. Le *Fauconnier arabe* n'est pas moins alerte que ses *Courriers kabyles* exposés en 1861. Le troisième, une *Chasse au faucon en Algérie*, est le plus riche de composition, et l'auteur, un peu monochrome d'habitude, y a déployé plus de variété dans la couleur.

M. Adolphe Leleux, est-ce un paysagiste ou un peintre de genre? C'est un peintre de mœurs bretonnes, avant tout. Sa *Noce en Bretagne* est un des bons tableaux du

Salon. Il y a de la vie, de la gaieté, du caractère, dans les personnages, de l'air et de la lumière autour d'eux. M. Adolphe Leleux a aussi exposé une autre paysannerie bretonne, le *Marché conclu*, et des *Pêcheurs*.

Son frère, M. Armand Leleux, est resté peintre de genre, même en habitant Rome et en peignant des sujets romains, comme son *Intérieur de la pharmacie du couvent des Capucins*, à Rome, ou ses *Chanteurs ambulants*, sur la place Barberini. L'*Intérieur de la pharmacie*, avec deux moines qui préparent des drogues pour un paysan, est peint d'une brosse très-délicate.

Est-ce un peintre de genre que M. Gustave Brion, avec son *Jésus marchant sur la mer?* Cette mer, d'un verdâtre intense, est plus belle, plus vraie, plus grandiose que ne la font les maristes de profession. Deux tons seulement dans tout le tableau : ce vert-bouteille, surmonté d'un ciel à bandes grises. Au milieu de l'immensité, la petite figure du Christ en draperie blanche, rasant le flot comme une mouette et soutenant le bon saint Pierre qui enfonce. C'est simple, grand et magistral. Voilà un tableau biblique.

L'autre tableau de M. Brion est intitulé les *Pèlerins de Sainte-Odile :* sainte rustique, sans doute, et dont on va implorer les miracles en pleine forêt. Ils sont là une bande de paysans alsaciens, sous l'ombre de grands chênes, des aveugles, et des souffreteux. Une mère tenant son enfant, et qui rappelle la jeune mère vénitienne dans le *Départ des pêcheurs*, de Léopold Robert, est adossée au tronc du chêne contre lequel est clouée la châsse grossière de la sainte. Un brave homme en houppelande et en chapeau à larges bords, peut-être le

pasteur du village, fait une pieuse lecture. En arrière sont assis un jeune fille en caraco rouge et d'autres personnages attentifs. Malgré le mystère de ces dessous forestiers, la lumière frappe vivement ces groupes très-expressifs, sans être maniérés. M. Brion pourrait bien obtenir une première médaille. Il la mérite certainement.

M. Jules-Adolphe Breton encore, est-ce un peintre de genre ? Il a exposé la *Consécration de l'église d'Oignies* (Pas-de-Calais) en 1861. Grand tableau, en hauteur, avec beaucoup de figures, d'une certaine dimension, l'évêque et ses acolytes, la fondatrice agenouillée et des fidèles. Cet intérieur architectural est savamment constitué quant à la perspective et aux pénombres des fonds ; mais les personnages y font peut-être un effet trop positif, avec de trop vives couleurs. Les prêtres et les bourgeois ne conviennent pas si bien à M. Breton que les paysans. Il a plus de sentiment et d'originalité dans sa simple étude de *Faneuse* que dans cette banale cérémonie du vieux culte.

Peintre d'histoire au dernier Salon, où il avait exposé *Charles Borromée* soignant les pestiférés de Milan, M. Firmin Girard, élève de M. Gleyre (peintre de poésie), tourne cette année à la mascarade, et la conversion lui a pleinement réussi. Son seul tableau, intitulé *Après le bal*, nous semble, en ce qu'il est, une peinture presque parfaite. Deux masques, deux artistes, en rentrant du bal, dans leur modeste logis, se sont mis à faire de la musique, sans prendre le temps de se décostumer. Arlequin assis joue du violoncelle ; Scapin debout joue du violon. Les figures, de proportion mi-naturelle, sont finement et correctement dessinées, très-élégantes et tout

occupées de ce qu'elles font. La lumière est sobre et assure un effet irréprochable.

M. Charles-François Marchal n'a qu'un tableau non plus : le *Choral de Luther*, charmante procession de jeunes filles, qui s'en vont chantant, aux premiers rayons du matin. Mélange de pureté idéale et d'un naturalisme très-attrayant.

M. Ranvier va directement à l'idéal. On a remarqué, au dernier Salon, ses *Vertus* effarouchées par l'immoralité et fuyant les Babylones modernes. Cette fois, il a entrepris de peindre la *Fatalité*, exprimée par ces vers :

> L'ange impassible et noir, dont la face est voilée,
> Des profondeurs de l'ombre est accouru sans bruit ;
> Il étreint froidement la Vierge désolée,
> Et, de son bras d'airain, l'enchaîne dans la nuit.

L'image est très-belle, et même pittoresque. On en pourrait faire un pendant à la *Francesca* d'Ary Scheffer ou de Doré. Il y faudrait je ne sais quoi d'irrésistible, de fantastique et de terrible. Le groupe de M. Ranvier manque d'élan et de grandiose, autant dans la tournure que dans l'effet de la couleur. Le fond de ciel est terne, opaque et plat, au lieu d'envelopper mystérieusement la lutte de la vierge contre le fatal Génie.

Les deux autres tableaux de M. Ranvier indiquent mieux la délicatesse de style qu'il recherche : une *Sainte Famille*, prise comme symbole de la sanctification du travail manuel, et des *Baigneuses*. La *Sainte Famille* pourrait être intitulée comme celle de Rembrandt au Louvre : le *Ménage du menuisier*. Le vieux Joseph, vu de dos, menuise à son établi, dans un coin, à droite ; la

Vierge, assise de face, travaille, à l'autre côté; entre eux, au milieu, Jésus, déjà grand, balaye le plancher. Une composition analogue se trouve dans l'œuvre gravé d'Overbeck. Par la finesse de son dessin et une certaine grâce mystique dans l'expression, M. Ranvier paraît imiter un peu le célèbre maître allemand, qui s'était retourné vers les Italiens antérieurs à la Renaissance du seizième siècle. Ces modèles primitifs étaient exquis, mais il est toujours dangereux de ressusciter les morts. La moderne école allemande s'est perdue dans ces pastiches, bien qu'elle ait produit plusieurs maîtres éminents. Les préraphaélites anglais n'y ont pas été plus heureux, sous la même réserve d'une habilité très-méritante et de quelques éclats de génie.

Les *Baigneuses*, trois figurines de femmes nues, en un paysage poétique et harmonieux. Quelque chose du sentiment de Corot. Mais ici encore le dessin est mince et le ton faible.

M. Timbal songe aussi aux Italiens du quinzième siècle, et il paraît les connaître non-seulement par leur style, mais par leur inspiration même. Sa jeune *Vénitienne* a le profil très-pur, et le pendant, jeune *Florentine*, vue de face, est ravissante d'expression. Les riches costumes anciens, de Venise et de Florence, ajoutent à la noblesse de ces deux bustes, très-précieusement terminés et un peu prétentieux, comme tous les pastiches.

C'est M. Tissot qui ne se gêne pas dans son archaïsme, renouvelé de Leys. Au Salon précédent, ses imitations de Leys se compliquaient d'une dose de préraphaélisme anglais. Maintenant il s'abandonne intégralement au maître d'Anvers. Choix de types, pareils de costumes,

pareils de motifs, pareils d'architecture ou de paysage. Il a du talent tout de même, et beaucoup, dans son *Retour de l'enfant prodigue*, avec foule de personnages bizarres, et surtout dans le *Départ du fiancé*. Cette recherche d'un style très-accusé, comme l'ont pratiqué les anciens maîtres allemands et comme le commandaient les mœurs de leur époque, cette passion de la vérité locale, pourraient être une excellente préparation à d'autres essais. Si M. Tissot s'essayait seulement aujourd'hui à peindre d'après nature des personnages tels quels, je suis sûr qu'il y apporterait autant de perspicacité que de conscience, qu'il saisirait à la fois le caractère profond et le détail superficiel, et qu'il produirait des œuvres singulières et fortes.

Un autre Breton, M. Toulmouche, est l'auteur d'un petit tableau délicieux : *Au coin du feu*. Une jeune fille, en petite cornette de négligé, caraco rouge et jupon noir, est assise devant la cheminée ; sur sa main fine se penche et s'appuie sa tête mélancolique. Elle rêve, elle s'ennuie? Seule, au coin du feu ! et si jolie ! à quoi rêve-t-elle ? Pour fond à cette gracieuse figure, un paravent de ton neutre, entre le vert d'eau et le gris perle. Type distingué, couleur sobre, les contours serrés, l'ensemble comme il faut. Est-ce que la poésie n'est pas là, dans ce sujet si simple, une femme assise au coin de son feu, tout aussi bien que dans les sujets ambitieux et confus, où l'allégorie semble une enveloppe indispensable aux idées et aux sentiments ?

Pourquoi M. Appert, élève de M. Ingres, appelle-t-il *Venise*, une femme nue, couchée sur une lagune ? Venise serait aussi bien représentée par un vieux Doge, ou par

le Titien, — ou par une gondole armoiriée. Laissons ce symbolisme stéréotypé. La *Femme nue* de M. Appert a des qualités qui la recommandent, sans aucune étiquette vénitienne.

Ah! que les amis de M. Bouguereau seront empêchés, cette année, de prôner sa peinture, bien qu'il soit grand prix de Rome et chevalier de la Légion d'honneur! Vieille allégorie, que son criminel tout nu, poursuivi par trois vieilles furies nues, traînant après elles la victime nue. Le crime a des gants, aujourd'hui, et les remords ne semblent pas le poursuivre. Il faut voir aussi la femme avec deux enfants, exposée par M. Bouguereau, et intitulée *Sainte Famille!* C'est rond, court, lourd, mou, vulgaire.

Le « grand art » est en décadence, décidément. Vivent les cuisiniers de M. Ribot! Il est petit-fils de Chardin et descendant des Hollandais. Ses gâte-sauces portent mieux leurs vestes de calicot blanc et leurs toques innocentes que les seigneurs de M. Gérôme leurs pourpoints violets et leurs chapeaux à plumes rouges. M. Ribot se tient dans le gris d'argent, ombré jusqu'au bronze, et il n'en sort pas. Je veux bien que cette simplicité sans écart facilite l'harmonie de la couleur. Mais tous les moyens sont bons pour arriver à la bonne peinture. J'encourage M. Ribot à risquer les verts et les rouges, qui iront à merveille dans sa gamme argentine. Il est, on peut dire, musicien en couleur; il a une touche extrêmement adroite et appropriée ; il a le sentiment des caractères et de la mimique, ce que les Allemands appellent le sentiment de « l'individualité, » pour exprimer quelqu'un et non pas quelque autre. Ses petits cuisiniers qui plument des poulets sont bien peu de chose en comparaison d'un

portrait d'empereur ou de pape, d'une bataille ou d'un martyre, mais les *Plumeurs* de M. Ribot seront accrochés dans les collections d'amateurs, longtemps après qu'on aura oublié les peintres officiels des cours ou des sacristies. Une *Nature morte* de Chardin vaut dix fois plus aujourd'hui qu'une Bataille de Lebrun ou qu'une Madone de Mignard.

M. Ribot a exposé la *Prière*, file d'enfants agenouillés, la *Toilette du matin*, et d'exellentes eaux-fortes, publiées par la Société des aquafortistes.

M. Bonvin est à peu près du même tempérament, et dans les mêmes tendances. Il tient aussi à Chardin, dont il copie même trop volontiers les compositions. Il est plus solide, mais pas si adroit que M. Ribot. Ses personnages sont charpentés ponfondément, ce qui est une qualité, mais ses fonds sont lourds, trop matériels, sans transparence et sans éloignement, ce qui est un défaut. Il peint des lambris dans l'ombre à distance, avec une pâte aussi compacte que les accessoires du premier plan. Sauf ce vice de pesanteur à tous les plans d'un tableau, M. Bonvin serait un des vrais peintres de la petite école nouvelle ; car sa sympathie naïve unit à sa sensation son idée. Son meilleur tableau, et qui peut aller dans une collection de maîtres anciens, est la *Fontaine*, imitée du tableau de Chardin, appartenant à M. Marcille. Le *Déjeuner de l'apprenti*, appartenant, ainsi que la *Fontaine*, à M. Bressant, de la Comédie-Française, est lourd et trop rouge. Les *Religieuses revenant des offices* ont été achetées par le ministère d'Etat. Bonne peinture, un peu froide, comme il convient peut-être au sujet. Elle peut entrer au Luxembourg, sans danger de comparaison pour maître

Bonvin, qui n'affronterait pas Delacroix, mais qui n'a rien à redouter de M. Benouville, ni de MM. Flandrin.

Un jeune peintre, très-sincère et très-coloriste, c'est M. Boulard. Si personne ne parle de lui, je serai bien aise d'en parler le premier. Il a un tableau grand comme ceux de M. Meissonier, mais qui peut-être vaut mieux, quoiqu'il ne vaille pas cent écus, l'*Étude*, petit garçon qui écrit son devoir sur une table chargée de livres ; et un tableau grand comme le *Louis XIV* de M. Gérôme, mais qui sans doute vaut moins, quoiqu'il vaille bien davantage : les *Nouvelles de la guerre*, un dragon, attablé avec un ouvrier et lui racontant ses campagnes, en présence d'une ex-fiancée. J'aimerais autant un autre sujet que ce soldat, mais la peinture est vive et de bon crû.

Les francs taupins sont rares en France, je veux dire ceux qui ouvrent vaillamment des mines nouvelles. L'art français est toujours dominé par des traditions de haute volée, même auprès des talents libres et de ceux qui se proposent d'être révolutionnaires. Millet, Breton et les faiseurs de paysanneries sont tout simplement dans la tradition des Lenain, sans parler de l'école hollandaise. D'autres vont jusqu'aux primitifs de l'Italie ou du Nord. Ceux-ci se rattachent à Chardin, comme MM. Bonvin ou Ribot ; ceux-là, comme les peintres à la mode, MM. Baudry, Cabanel, Chaplin et autres maniéristes de boudoir, cherchent à continuer les agaceries de Boucher, l'ami de Mme de Pompadour. Que voulez-vous ? on ne sait trop que faire.

Voulez-vous du Racine ? M. de la Rochenoire peint un tableau de la *Mort d'Hippolyte*. C'est d'un grand effet, et poétique : des chevaux qui se cabrent sous la tempête.

Mais ne pouvait-on se passer de Racine et d'Hippolyte?

Voici un homme de talent, et qui compte parmi les *réalistes*, M. Alphonse Legros; il est peintre; il voit bien et il comprend bien; son désir est de ramener les arts à la saine expression de la nature et du bon sens. Que fait-il? un énorme tableau, avec figures de grandeur naturelle, représentant des prêtres et des sacristains à l'office: le *Lutrin!* Ce serait exécuté par Rembrandt, que j'aimerais encore mieux un petit plat de poisson par Kalf, ou la moindre petite bergère de Watteau. Quatre à cinq mètres de toile perdue à quelque chose qui ne signifie rien! Un autre tableau de M. Legros, intitulé *Discussion scientifique*, représente des docteurs noirs qui scrutent une tête de mort. Je sais que Rembrandt à peint la *Leçon d'anatomie* avec un cadavre, et que c'est un chef-d'œuvre. Mais, pourtant, ce n'est pas avec ces curés et ces morts que vous attirerez une attention sympathique et que vous aiderez à la révolution naturaliste dans les arts.

Il faudrait faire des Vénus plus belles que les Vénus de M. Baudry, — des Molière plus fiers que celui de M. Gérôme, — des portraits plus profonds et plus vivants que ceux de MM. Flandrin et Winterhalter, — des luttes plus intéressantes que les Batailles de M. Yvon, — des scènes de mœurs plus actuelles que les petites scènes poudrées de M. Meissonier, — des animaux plus robustes que ceux de Mlle Rosa Bonheur, etc., pour transporter en quelque sorte le public dans une autre sphère d'art. Ce que font MM. Flandrin, Baudry, Cabanel, Gérôme, etc., il faudrait le faire avec une autre vue, inspirée autrement.

Vénus, la femme dans sa perfection, mais c'est le

thème éternel des arts plastiques. L'histoire dans sa splendeur ou dans son intimité, mais elle appartient aux arts et c'est eux qui doivent en conserver le souvenir et le caractère. Le portrait, la forme extérieure et le rayonnement des génies qui illustrent le monde, ou simplement des capacités qui le servent, mais c'est l'affaire directe de la peinture, à moins qu'elle n'abdique en faveur de la photographie. Les mœurs, mais quel art peut mieux que la peinture en donner une image complète, tournure, forme et couleur, dans les détails intraduisibles par l'art littéraire? Le paysage, les animaux, la nature extérieure à l'homme, mais les plus savants naturalistes et les plus grands écrivains, Buffon, Gœthe, de Humboldt, George Sand, n'équivalent point, dans leurs peintures écrites, à Claude, à Cuijp, à Paulus Potter, à Ruisdael, à Hobbema.

Vraiment, les novateurs en art ont de belles chances de révolution. Ce qu'on appelle l'art aujourd'hui n'a plus même « un pied qui r'mue. » Et pas de diamants! des perles fausses, comme celle de M. Baudry. Sans diamants, on ne va pas loin, — quand même les deux pieds remueraient. Les diamants de la peinture, — M. Madrazo, de Madrid, publie sous ce titre, imité de : *Trésors d'art*, un superbe livre, où brille Velazquez, — les diamants de la peinture n'éblouissent personne, au présent Salon. Cependant rien n'est plus facile à faire que ces diamants-là, pour qui a le secret de l'alchimie artiste. Analysez Rembrandt : vous n'y trouverez que deux éléments très-simples, un amour passionné de la nature et un sentiment humain qui y correspond. L'art n'est qu'une combinaison, une fusion, du macrocosme dans le microcosme.

Hélas ! ces mots sont restés grecs ! On fera des mots français et populaires, quand l'idée et le mot vivront en France.

Chose singulière, et qui prouve à quel abaissement sont descendus les arts : il arrive que M. Biard a plus de signification aujourd'hui que ses rivaux dans la peinture de mœurs. S'il n'est guère peintre, il a du moins une faculté d'observation caustique et d'expression caricaturale qui arrête les curieux devant ses deux tableaux : la *Bourse à Paris*, avec son agitation burlesque, et un *Plaidoyer en province* ; le lion de cette scène de tribunal est un avocat bouffi, étendant ses pattes, par un suprême mouvement d'éloquence, dans l'attitude d'un christ en croix. Que braille-t-il ? Ces défenseurs patentés de tous les crimes et de toutes les infamies ont des phrases stéréotypées pour excuser le meurtre, le viol, le faux, à moins qu'ils ne soient payés pour soutenir la cause inverse. Le président s'est endormi. Il se réveillera tout à l'heure, pour aller déjeuner avec l'orateur, après l'acquittement — ou la condamnation.

M. P.-C. Comte aussi a beaucoup de succès avec une scène grotesque, empruntée à Rabelais : *Seigni Joan, le fol*, rendant la justice à sa façon, devant la rôtisserie du Petit-Châtelet, à propos d'un « faquin » qui mangeait son pain à la fumée des cuisines. Le fou prend une pièce de monnaie, l'agite avec sa marotte sous le nez du rôtisseur qui réclamait salaire et il le paye de la fumée du rôti avec le son de la pièce. Les acteurs de cette farce, surtout le rôtisseur mystifié, sont assez cocasses dans le tableau de M. Comte. La *Récréation de Louis XI*, faisant battre de gros rats avec de petits chiens,

montre encore que le talent de M. Comte convient mieux à ces sujets anecdotiques qu'aux scènes d'histoire sérieuse.

Les étrangers l'emportent peut-être sur les Français dans la peinture familière des mœurs. MM. Knaus, de Wiesbaden ; Heilbuth, de Hambourg ; Israels, d'Amsterdam ; Alfred Stevens, de Bruxelles ; Willems, de Liége, et plusieurs autres, presque naturalisés parisiens, il est vrai, ont leur réputation faite en Europe, au-dessus de la plupart des artistes français dont nous venons de mentionner les œuvres. MM. Knaus et Heilbuth tiennent encore le premier rang, au Salon de 1863, dans la peinture de comédie.

M. Knaus a deux tableaux : le *Départ pour la danse* et le *Saltimbanque*. Ce saltimbanque fait ses escamotages dans une espèce de grange de village, où se presse une foule naïve. Il en est au tour des serins : il décoiffe un paysan tout ébahi, et ne voilà-t-il pas que de dessous le chapeau s'envole une nichée de serins ; pensez que tout le monde est bien étonné et que les fillettes rient et montrent leurs dents blanches. La mimique des spectateurs, du saltimbanque qui triomphe, de son petit bohème accroupi en attendant qu'il se livre à ses exercices périlleux, est très-expressive et très-plaisante. Dans le *Départ pour la danse*, la jeunesse sort de la porte du bourg, les filles aux bras des garçons, les musiciens en tête, précédés toutefois des gamins qui font la roue sur le gazon, et acclamés par un troupeau d'oies qui poussent des cris comme s'il s'agissait de sauver le Capitole. Beaucoup d'entrain et beaucoup de finesse.

M. Heilbuth élève sa comédie dans une autre sphère. Nous sommes sur le monte Pincio, à Rome. Là, se ren-

contrent à la promenade deux cardinaux, suivis de leurs valets. Ils se saluent, les valets, à distance, têtes découvertes. Par l'attitude et la physionomie des cardinaux, par le type à la fois vil et hautain de leurs serviteurs, on est initié à toute la vie des hauts dignitaires de l'Église romaine. Nous retrouvons un de nos cardinaux dans un second tableau représentant l'intérieur du carrosse rouge, où l'Éminence écoute un ecclésiastique assis près de lui; sur le coussin en face, un modeste petit abbé est assez embarrassé de sa contenance. Oh ! le beau cardinal, bien portant, énergique et rusé, qui doit être de la diplomatie papale ! Dans le troisième tableau, une bande de séminaristes se promène sur le même monte Pincio. On ne saurait, mieux que M. Heilbuth, comprendre et traduire la désinvolture, la physionomie et le caractère de la caste cléricale, depuis le prêtre en herbe jusqu'au magnat fleuri et tout-puissant.

M. Israels nous ramène aux mœurs simples, avec ses bergers et ses pêcheurs de la Hollande; M. Alfred Stevens, MM. Willems et de Jonghe, aux mœurs de la bourgeoisie.

M. Alfred Stevens a trois tableaux : une *Mère*, contemplant son petit garçon qui joue sur un cheval de bois; la femme dans la pénombre du salon est d'une couleur exquise; — une jeune fille blonde, qui accroche une branche de buis au-dessus d'un cadre; *Dévotion*; — et une jeune femme qui met ses gants et regarde par la fenêtre; *Prête à sortir*. Ces deux figurines ont une rare élégance. Deux bijoux, comme distinction, et peints en maître. Les Hollandais du bon temps ne faisaient guère mieux.

M. Willems est plus sec, plus cerné dans son dessin,

plus maniéré dans ses attitudes, plus prétentieux dans ses compositions. Sa *Veuve*, en deuil, fait des mines devant le portrait du défunt. Charmant tableau néanmoins et préférable à la *Présentation du futur*, où les petits personnages sont trop contournés, et l'exécution très-mince.

A M. de Jonghe aussi on peut reprocher la sécheresse et trop de minutie. Ses trois tableaux, la *Marraine*, les *Jumelles*, les *Orphelins*, valent d'ailleurs à peu près ceux de M. Willems.

Le Salon offre beaucoup de tableaux belges dignes d'attention : des *Orphelines allant à l'église* en bateau aux environs de Dordrecht, figures de grandeur naturelle, par M. Victor van Hove, qui est aussi bon peintre que bon sculpteur ; — des *Orphelines en promenade*, conduites par deux religieuses, et tout illuminées par le soleil couchant ; l'auteur est un jeune artiste, je pense, M. Léonard ; — le *Vallon*, avec des baigneuses, par M. Coomans ; — la *Fille aînée*, petite scène morale, par M. Baugniet ; — trois *Scènes de famille*, par M. de Block ; d'autres encore. Parmi les peintres de paysage et d'animaux, nous trouverons aussi des Belges, des Hollandais, des Allemands et même des Russes. Tous les peuples s'empressent aujourd'hui de prendre part aux grands concours des expositions périodiques.

III

Je crois bien que Théodore Rousseau est le plus grand paysagiste de notre époque, non-seulement en France, mais en Europe, et que la postérité le classera au même

rang que les paysagistes hollandais du dix-septième siècle. Il n'y a pas beaucoup de peintres contemporains auxquels on puisse prédire, avec apparence de certitude, qu'ils compteront parmi les maîtres de tous les temps et de tous les pays. Eugène Delacroix en sera pareillement. Mettons encore Decamps et, voulez-vous? Diaz et Jules Dupré, qui, par certaines de leurs œuvres à choisir, ont atteint la vraie maîtrise. Quelques autres tels que Paul Delaroche, Ary Scheffer et M. Ingres, conserveront leur illustration dans l'école française, mais il est problématique qu'ils soient adoptés comme des originalités supérieures dans l'histoire de l'art européen. Lebrun, Mignard et autres célébrités nationales, qui remplissent le Louvre et nos musées de province, n'ont jamais été recueillis et accueillis dans les galeries étrangères.

Il y a ainsi des gloires locales et des gloires qui rayonnent au delà des frontières et se naturalisent partout. Léonard et Raphaël, van Eyck et Memlinc, Dürer et Holbein, Corrége et Titien, Rubens et van Dyck, Claude et Poussin, Velazquez et Murillo, Rembrandt et Ruisdael, même les «petits maîtres», quand ils sont parfaits en un genre quelconque, appartiennent à l'humanité.

Un des deux tableaux de Rousseau à l'Exposition, *Clairière en forêt,* pourrait être placé entre un Ruisdael et un Hobbema. La solidité des terrains couverts de bruyères, la structure et le modelé des chênes, la lumière qui frappe au centre sur une route où passe une charrette, la tonalité profonde du ciel, la touche adroite et perlée sur une pâte ferme comme de l'émail, l'harmonie de l'ensemble et son caractère vraiment agreste, défient la critique. Je n'imagine pas par où l'on attaquerait cette

peinture, d'une exécution à la fois si sobre et si riche, d'un sentiment si intime et si poétique.

Sur le second tableau, il y aurait à dire — qu'il est d'une autre facture, dans cette manière brodée au point, dont quelques œuvres récentes de Rousseau montrent des exemples. Est-ce que cet amant favorisé de la nature, et plus initié que nous à tous ses caprices, aurait saisi un de ses aspects qui commande et justifie cette exécution un peu mécanique et positive à l'excès? Ces feuilles découpées une à une et appliquées isolément sur le ciel avec une valeur égale, nous ne les avons jamais vues en plein air, où la lumière groupe et masse les objets avec une variété infinie qui compose un tout. On n'a jamais pu compter les feuilles d'un arbre que dans les paysages de M. Aligny et peut-être dans ceux de M. Paul Flandrin.

Mais qu'importe cette tentative passagère, avec un talent comme celui de Rousseau! Il était maître dès sa première jeunesse. Il faisait des chefs-d'œuvre il y a trente ans! Il en fait toujours. Pendant que ses deux tableaux sont au Salon, pendant que l'on voit de lui une demi-douzaine de merveilles à l'exposition du Club de la rue de Choiseul, ne vient-il pas de livrer aux hasards de l'hôtel Drouot *dix-sept* paysages que les amateurs raffinés se disputent à cette heure. Heureux celui qui conquerra le *Hameau sous bois*, la *Route dans la forêt* ou la *Matinée d'orage!*

Corot est un maître aussi, mais plus discutable, et dont la peinture vaporeuse, qui charme les artistes et les poëtes, ne prend pas une forme assez matérielle, assez palpable, pour frapper les regards vulgaires. Qui apprécie le *fini* de Willem Mieris, de Denner et de M. Gérôme,

ne saurait comprendre la peinture où le détail est perdu dans une impression d'ensemble.

Le commun des *curieux* voudrait voir sur un tableau tout ce qu'on peut voir avec un miscrocope. Aussi M. Gérôme, qui connaît son public et son temps, a-t-il microscopisé tous les brimborions de son tableau *Louis XIV et Molière.* Les personnages ont douze à quinze centimètres de haut, c'est-à-dire qu'ils sont aperçus à un kilomètre de distance, et cependant on distingue très-bien les petites boucles de leurs perruques et les plus menues fantaisies de leur ajustement. O la gentille petite nappe, avec le moindre détail des dessins damassés et des fils de guipure ! C'est là du réalisme innocent !

Des trois tableaux du Corot, l'*Étude à Ville-d'Avray* est le plus séduisant. Un poëte habite par là quelque cottage au printemps. Un matin, il se lève de bonne heure et va s'asseoir sur un des coteaux boisés. Devant lui, entre les festons légers des arbres, il découvre un étang, couvert de brume, puis des collines et des fonds argentins. Au premier plan, une paysanne fagotte des branchettes tombées à terre. Ce que ce poëte a vu, Corot l'a peint. En une matinée, heureusement, et d'après nature. Cette étude, ce chef-d'œuvre, ne fera peut-être pas beaucoup d'effet au Salon.

Je me rappelle des années, déjà lointaines, où, tout en sympathisant avec la poésie de Corot, je l'agaçais parfois sur son impuissance relative dans les formes de la nature. O les grands artistes que ceux dont nous nous emportions jusqu'à critiquer les œuvres il y a quinze ans, comparés aux peintres à la mode de ce temps-ci !

Dites? quel paysagiste est venu au monde depuis la pléiade qui, alors encore, excitait tant de controverses et qui a conquis aujourd'hui une réputation européenne, depuis Rousseau, Dupré, Diaz, Huet, Cabat, Marilhat, Troyon, etc.?

L'*Étude à Méry*, près la Ferté-sous-Jouarre, est plus faible que l'*Étude à Ville-d'Avray*. Mais le *Soleil levant*, avec des baigneuses, pudiquement enveloppées de la vapeur matinale, c'est encore un charmant tableau.

Prenons ces paysagistes des temps antédiluviens: Flers, il est toujours là, montrant sa Normandie, ou des bocages plantureux; — Paul Huet, toujours vaillant et dramatique, avec ses falaises et ses ravins, quand il ne s'exalte pas avec les inondations et les tempêtes. Nous avons dit que Jules Dupré, Diaz, Cabat, Troyon manquaient. Mais leurs anciens rivaux n'ont pas quitté la salle de lutte; seulement on ne les y aperçoit plus: il y a M. Aligny, M. Paul Flandrin, M. Alexandre Desgoffe, tous trois décorés comme les autres: la Légion d'honneur n'est pas une île escarpée et sans bords.

Français, qui est entre les deux groupes, a tourné vers *Orphée*, avec une épigraphe des *Géorgiques* de Virgile:

> Te, dulcis conjux.....
> Te, veniente die, te, decedente, canebat.

Je ne sais pas le latin, mais je suppose que *decedente die* veut dire *la nuit*, car il y a des étoiles dans le paysage géorgique de Français. Il y a aussi un tombeau latin ou grec, je ne m'y connais pas, et un arbre de ces pays-là qui existaient bien avant la Révolution française et même avant Notre Seigneur Jésus-Christ.

Sérieusement, en paysage surtout, il nous semble qu'un naturalisme mêlé d'humanité pourrait désormais remplacer les antiquailles et les mythologiades. Le ciel et la terre ont changé, depuis la disparition de Jupiter en haut et des nymphes en bas. Je ne vois plus de naïades dans les ruisseaux, ni d'hamadryades dans les bois. Les seuls sylvains de la forêt de Fontainebleau paraissent être de pauvres bûcherons ou des gardes-chasses en livrée. Point de sirène sur la Seine, sauf les canotières en blouse de flanelle bleu-ciel. O que les temps sont prosaïques! Comment faire, au bas Meudon, le *Débarquement de Cléopâtre,* ou simplement *Diogène* jetant son écuelle dans une mare!

Bah! si l'on faisait ce qu'on voit, amoureusement et honnêtement? quelques artistes s'y essayent. Un des tableaux que je préfère au Salon est celui de M. Belly, où quatre femmes fellahs puisent de l'eau, au bord du Nil. Il aurait pu en faire une composition biblique, en arrangeant la chose avec des personnages connus depuis Moïse. Sa peinture n'y gagnerait rien, que la chance d'être achetée par l'État. Il aurait pu faire des Vénus ou des Perles, à quoi peut-être il eût gagné des sympathies fashionables. Il a fait simplement quatre jeunes Égyptiennes, l'une courbée et vue de face, remplissant son amphore dans le fleuve, l'autre vue de dos et penchée sur le sable; à droite, un groupe très-élégant, une jeune fille, bras en l'air, posant le vase sur la tête de sa compagne. L'eau jaune, le sable pâle, le ciel d'un ton mêlé de soufre et de safran. La jeune fille vue de dos est modelée avec une rare perfection, sous sa tunique bleuâtre. Nous avions déjà remarqué de M. Belly plu-

sieurs belles peintures inspirées par l'Orient, où il a voyagé, après avoir travaillé dans l'atelier de Troyon.

Sans aller si loin, M. Lavieille, élève de Corot, a trouvé du côté de Pierrecourt, un *Effet d'hiver*, très-mélancolique, qu'il a rendu dans une gamme sourde, extrêmement juste.

M. Charles-François Daubigny est toujours un peu le même : ses grandes toiles sont vides, ses images plates et faibles. Il y a cependant de la finesse dans le *Matin* et quelque verve dans la *Vendange*, dont le ton général est brun. Son fils, qui l'imite, a exposé deux tableaux.

M. Harpignies a beaucoup d'originalité, et son paysage avec des bandes de corbeaux, tachetant de points noirs un ciel pâle, est très-singulier. M. Hannoteau a le sentiment poétique et une bonne exécution. Il est étonnant que le jury ait admis une excellente et bizarre ébauche de M. Pradelles, *Effet d'hiver*. M. Teinturier, élève de Decamps, a exposé un *Soleil couchant*, très-simple et très-fort; M. Busson, un *Orage dans les landes*, avec un grand arbre desséché au premier plan et un ciel d'un effet très-dramatique; M. Bachelin, élève de Couture, les *Faucheurs des Alpes* dégringolant les pics escarpés, leurs bottes d'herbages sur la tête; M. Magy, élève de Loubon, les *Kabyles moissonneurs*, paysage plein de lumière; un autre élève de Loubon, M. Raphaël Ponson, le *Bord de la mer à Cassis*, peinture d'un grand effet, un peu dans le style de Paul Huet; M. Gues, élève d'Horace Vernet, le *Soir*, sur un site sans aucune recherche; on n'eût pas attendu cette simplicité naïve d'un disciple du spirituel et superficiel Vernet; M. Coignard, une *Prairie normande*; M. de Tournemine, *Souvenirs de la basse Egypte*, avec des fla-

mants roses qu'il aime tant, et des volées d'oiseaux aquatiques; M. Jeanron, trois vues prises dans les environs d'Hyères; M. Michel, de Metz, une *Source* dans la forêt de Waldeck, avec des chevreuils; effet d'automne; M. Joseph Thierry, deux de ces féeries décoratives qu'il peint si lestement comme une toile de théâtre; M. Vié, un *Ravin* du bas Languedoc, avec une gitana conduisant des ânes; beaucoup d'énergie et de caractère; on reconnaît l'influence de Courbet; un autre sectateur de Courbet, M. Bavoux, des *Rochers* de la Franche-Comté, bien modelés et très-lumineux; M. Aguttes, élève de Corot, une vue prise à Chantilly; M. Salmon, un terrain marécageux, avec des dindons et une petite paysanne qui passe un ruisseau; M. Washington, né à Marseille, une grande toile, des *Cavaliers arabes* dans la province de Constantine; beaucoup de mouvement et de couleur; M. Reynaud, des *Pêcheurs de Naples* et des *Femmes de Capri*; même lumière étonnante que dans ses tableaux très-remarqués au dernier Salon; M. Brest, des vues de l'Asie Mineure, où l'architecture est savamment traitée; belles peintures, chaudes et harmonieuses, qui rappellent un peu les tableaux de Marilhat, lorsqu'il revint de l'Orient. M. Brest, et M. Reynaud sont encore, ainsi que MM. Magy et Ponson, des élèves de l'école marseillaise formée par Loubon.

A cette brève nomenclature des paysagistes que recommande quelque qualité personnelle, il faudrait ajouter bien d'autres noms. Et les peintres pour qui le paysage est un prétexte à faire des animaux, Jacque, avec ses moutons, M. Auguste Bonheur, avec ses bœufs, que devancent et encouragent ceux de Mlle Rosa, distancés,

de bien loin, par les troupeaux d'Aalbert Cuijp, d'Adriaan van de Velde et de Paulus Potter.

Les moutons de Millet dans sa *Bergerie* rentrant au bercail, ceux de Jacque dans leurs parcs à Barbison, défient toute rivalité; mais, pour les grands animaux, quelques peintres étrangers surpassent peut-être les peintres français. Troyon excepté, ainsi que Dupré, Diaz et Rousseau, quand ils se mêlent d'en faire dans leurs pâturages ou leurs forêts.

Par exemple, deux jeunes peintres belges, M. Xavier de Cock et M. Alfred Verwée, ont exposé des *Animaux dans la prairie.* Le grand tableau de M. de Cock contient, à tous les plans, un troupeau dispersé, qui s'arrange bien avec le paysage ; l'ensemble est un peu lourd de couleur, mais, dans les prés humides du Nord, le ciel et les verdures prennent souvent ces valeurs sourdes et monochromes. Dans le tableau de M. Alfred Verwée, c'est un groupe de cinq vaches qui se détache sur le pâturage.

M. von Thoren, Allemand d'origine, s'est presque naturalisé Belge, je suppose, puisqu'il demeure depuis longtemps à Bruxelles. Ses deux *Chevaux de labour*, venant de face sur une campagne plate du Brabant, l'un blanc, l'autre rouge, sont modelés admirablement. Il a aussi exposé un paysage hongrois et une *Scène d'hiver* en Slavonie.

Un autre Allemand, M. Schreyer, de Francfort-sur-Mein, fait les chevaux en sportsman expérimenté. Son Épisode de bataille, où le prince Emeric de Taxis, combattant à cheval, est blessé dans la guerre de Hongrie, vaut mieux que les Batailles, toujours banales, des peintres officiels français. Ses *Chevaux de poste* en Valachie

donnent bien l'idée originale de ce pays et de ses mœurs.

Un Russe aussi, M. Nicolas Swertchkow, né à Saint-Pétersbourg, mérite de prendre rang parmi les artistes européens. Sa *Station de chevaux de poste* dans l'intérieur de la Russie a beaucoup de caractère, et un autre tableau, le *Retour de la chasse à l'ours*, offre un effet très-étrange, très-poétique et très-heureusement rendu. Sur un chariot improvisé et traîné par deux chevaux, des paysans emportent l'ours qu'ils viennent de tuer. Grand tirage sur la neige accumulée dans ces steppes entrecoupés de bois de sapins. Au fond, un effet de soleil illumine singulièrement la neige et un horizon fantastique. La curiosité de ces tableaux est sans doute un peu dans la nature barbare qu'ils nous révèlent. Mais assurément M. Swertchkow est peintre en même temps que poëte.

Un Anglais, M. de Percy, nous montre une excellente *Vue de la Tamise*, peinture riche de couleur, libre et large d'exécution, un peu dans le sentiment de Constable. Les Anglais ne concourent pas beaucoup à nos expositions sur le continent. Nous trouverons cependant, à l'exposition des *Réprouvés*, une espèce de chef-d'œuvre d'un autre Anglais, M. Whistler, bien connu déjà par ses eaux-fortes exquises.

Parmi les Hollandais, nous avons cité M. Israels, dont le tableau intitulé la *Séparation* doit compter en première ligne. M. Springer aussi fait sa réputation en France comme peintre d'intérieurs de ville, spécialité illustrée par ses anciens compatriotes tels que van der Heyden, les Berckheyden et autres, et qui exige la science de l'architecture combinée avec le sentiment du paysage.

Martinus Kuytenbrouwer a plusieurs grandes toiles, notamment un *Combat de cerfs*. On sait qu'il a peint divers tableaux de chasse à Compiègne et à Fontainebleau. M. de Papeleu a trois paysages dont l'un a l'avantage d'être exposé dans le grand salon.

Dans l'école allemande, MM. Achenbach ne sauraient être oubliés. M. André Achenbach n'a qu'un tableau. vue prise en Hollande; mais son frère, M. Oswald, a trois paysages napolitains.

Je n'ai encore rien dit des œuvres les plus extraordinaires peut-être qu'il y ait dans toute l'Exhibition. Il ne s'agit point de paysage ni de portrait, ni de scènes poétiques, historiques ou religieuses, ni de mœurs ou de caractères, ni de vie quelconque. *Nature morte*, comme on dit en France, mais qui ne ressemble en rien aux tableaux de nature morte peints par les maîtres Aalbert Cuijp, de Heem, Chardin, etc.

Lorsque Chardin et Cuijp peignent des verres ou autres objets inanimés, ils y mettent un peu de leur sentiment d'homme et beaucoup de leur génie de peintre. Chez M. Blaise Desgoffe, élève de M. Flandrin, et sans doute frère de M. Alexandre Desgoffe, le paysagiste, toute impression humaine disparaît; les objets ne sont pas peints tels que chacun les voit selon son tempérament, mais tels qu'ils sont en réalité, abstraction faite de l'esprit humain et de l'œil humain; ce qui semblerait impossible. Je ne sais comment expliquer ce résultat merveilleux.

Est-ce œuvre d'art? ma foi, non. Dans l'art, il y a toujours quelque chose de l'homme, ne fût-ce que sa manière de voir matériellement les objets, laquelle est différente chez tous les individus, et infiniment variée.

Est-ce un travail industriel? Un mouleur met du plâtre sur une statue de marbre, maçonne son moule, le laisse sécher, puis l'ouvre et en retire le fac-simile de la statue. Un photographe met dans sa chambre noire une plaque préparée et retire l'image qui s'est imprimée sur le verre. Qu'est-ce que cela? Il semble que les résultats de M. Desgoffe soient obtenus par quelque action physique où lui-même ne soit qu'un agent inerte, un intermédiaire mécanique ; qu'il prenne du bout de sa brosse l'objet réel et qu'il le pose là sur sa toile, sans y avoir rien fait que de le *transposer*.

Donc, il a transposé, sur deux tableaux, des objets tirés des collections du Louvre : sur un des tableaux, un vase de cristal de roche, du seizième siècle, une escarcelle de Henri II, des émaux de Limoges; sur l'autre tableau, un buste en ivoire du seizième siècle, une agate onyx, des bijoux et un pan d'étoffe de soie. Les conservateurs du Musée feront bien de voir si ces objets sont toujours dans leurs armoires du Louvre; car les voici au Salon.

Jamais la peinture n'a rien produit d'aussi réel, jamais dans aucune école et dans aucun genre, même les raisins du peintre grec, qui trompèrent les oiseaux, mais qui sans doute ne faisaient point illusion aux hommes.

Le tableau du vase de cristal est assez grand ; le tableau du buste en ivoire est plus petit, et encore plus prodigieux que l'autre ; il appartient à M. Boittelle. M. de Morny a aussi des peintures à M. Desgoffe, dont les œuvres ne peuvent manquer d'être très-recherchées. On ne saurait avoir rien de plus curieux. Mais cependant il ne faut pas classer ça dans les galeries de peinture,

à côté de Watteau ou de Rembrandt. C'est bon à mettre sur une étagère entre des curiosités et des chinoiseries.

IV

Le salon des *Réprouvés*, comme on les appelle, nous en a appris, sur l'état de l'art contemporain et sur ses tendances, beaucoup plus que le salon des *Élus*.

Deux raisons paraissent déterminer les proscriptions exercées par le jury, cette séparation des bons d'avec les mauvais.

La première raison n'est autre que le hasard.

Le catalogue officiel du paradis contient environ trois mille numéros; les damnés sont au nombre de quinze cents à deux mille; total environ cinq mille ouvrages présentés, et qui ont dû être examinés du 1er avril, jour fixé pour l'envoi, au 20 ou 25 du même mois; car il a fallu plusieurs jours pour classer et accrocher les tableaux reçus et disposer toutes choses avant l'ouverture du Salon, 1er mai.

Supposons que le jury ait pu se réunir exactement ces vingt jours, et quatre heures chaque jour : soit quatre-vingts heures pour passer en revue cinq mille œuvres d'art; moins d'une minute par chaque objet. Jugez de la validité des arrêts prononcés en de telles conditions. Une mouche qui vole, une prise de tabac, une distraction quelconque, ont dû troubler parfois les académiciens, qui ne sont pas habitués à travailler ainsi trois semaines de suite.

J'imagine que Balzac eût très-bien raconté une séance du jury en fonctions : les architectes Lebas, Lesueur, Hittorff, Gilbert, Gisors, Duban, Le Fuel, Baltard, causant entre eux des bâtisses commencées sur le boulevard du prince Eugène ; les sculpteurs Nanteuil, Dumont, Duret, Lemaire, Seurre, Jaley, Jouffroy, Guillaume, devisant à propos de l'art grec ; les illustres peintres Heim, Alaux, Cogniet, Brascassat, Picot, Signol et autres, protestant contre les ignobles réalistes tels que Rembrandt et Velazquez, qui menacent d'éclipser aujourd'hui les Bolonais et les Romains.

— En prenez-vous ?

C'est M. Nanteuil qui offre une prise à son collègue Picot endormi. Les valets, en ce moment, passent devant les yeux plus ou moins clos des académiciens une figure de femme blanche, dressée comme un fantôme sur un fond blanc.

M. Picot, réveillé en sursaut, et apercevant la *Dame blanche* :

— Horreur ! (*Bas à M. Nanteuil, qui a refermé sa tabatière*) : Merci ! je sors d'en prendre...

La *Dame blanche* de M. Whistler est sifflée[1] et renvoyée dans les limbes des réprouvés. Après cette crise, la fatigue des académiciens explique l'admission de quelques douzaines de tableaux, que leur fanatisme tout frais eût repoussés avec indignation.

Le lendemain, en souvenir du spectre de la *Dame blanche*, les cent premiers tableaux sont refusés, même de nobles peintures classiques, dignes de l'École des

[1] *Whistler* en anglais veut dire *siffleur*.

beaux-arts, et aussi beaucoup de peintures consciencieuses qui n'étaient point indignes du Salon officiel.

Voilà pour le hasard.

La seconde raison est plus significative et encore plus critiquable.

Lorsqu'on a jeté un coup d'œil dans les salles où sont admis les tableaux refusés, — séparant d'abord de l'ensemble ceux à qui le hasard probablement a valu la réprobation, puis un certain nombre d'enluminures ridicules, comme les espèces de chevaux par un élève de M. Yvon, le peintre des Batailles impériales, — on s'aperçoit par réflexion que la masse des peintures réprouvées a une certaine analogie dans la conception initiale et dans la facture, une excentricité dont les caractères se ressemblent. Un étranger naïf qui visiterait le salon des Réprouvés, croyant être à l'Exposition officielle, supposerait sans doute que l'école française tend, avec une apparente unité, à la reproduction des hommes et de la nature, tels qu'on les voit, sans idéal préconçu, sans style arrêté, sans tradition, et aussi sans inspiration personnelle. Il semble que ces artistes reprennent l'art à son origine, sans se préoccuper de ce qu'ont pu faire avant eux les civilisés. Une exhibition de peintures américaines, à la Nouvelle-Orléans, offrirait peut-être un pareil spectacle. Nous nous rappelons les tableaux de M. Catlin, l'introducteur des Yoways en Europe. A Saint-Pétersbourg, les expositions de peinture russe peuvent encore provoquer les mêmes impressions. Les peuples qui commencent ont, dans leur barbarie, je ne sais quoi de sincère, de senti, en même temps que de burlesque et d'imparfait. Nouveauté et singularité.

L'art français, tel qu'on le voit dans ses œuvres proscrites, semble commencer ou recommencer. Il est baroque et sauvage, quelquefois très-juste et même profond. Les sujets ne sont plus les mêmes que dans les salles officielles : peu de mythologie ou d'histoire ; la vie présente, et surtout dans les types populaires ; peu de recherche et point de goût : ce qui se manifeste tel quel, beau ou laid, distingué ou vulgaire. Et une pratique toute différente des pratiques consacrées par la longue domination de l'art italien. Au lieu de chercher les contours, ce que l'Académie appelle le *dessin*, au lieu de s'acharner au détail, ce que les amateurs classiques appellent le *fini*, on aspire à rendre l'effet dans son unité frappante, sans souci de la correction des lignes ni de la minutie des accessoires.

Il faut remarquer que plusieurs des maîtres contemporains, dont le génie ou le talent ont violenté, après une lutte opiniâtre, l'estime publique, par exemple Eugène Delacroix et Decamps, Diaz et Corot, ont été longtemps contestés sous le rapport de l'exécution *finie*. Il est tout simple que les amateurs de Denner et de W. Mieris traitent d'ébauches les peintures largement exprimées ; Rembrandt et Velazquez n'ont pas été exempts du même reproche de la part des mêmes *curieux*. Mais cette curiosité de l'infiniment petit est peut-être contradictoire avec l'essence même de la peinture, qui est un *artifice* très-éloigné de la réalité. Vraiment, est-ce que, sur cette surface plane d'une toile, peuvent et doivent s'accuser les mille petits reliefs de corps placés à toutes les distances? Mettons que la peinture puisse faire voir les menus détails d'une figure de grandeur naturelle, iso-

lée sur un fond neutre; mais quand la figure est éloignée, mais quand des groupes se compliquent, mais dans les accessoires et les lointains, mais dans le paysage, mais sous la lumière avec ses dégradations jusqu'à l'ombre, le *fini* disparaît, et l'artiste n'a plus qu'à rendre l'aspect général, l'image complexe dans ses accents significatifs.

Si les peintres de la nouvelle génération prennent ce train-là, et si c'est là ce qui les fait refuser, qu'ils ne s'en tourmentent guère. Apparemment que les ébauches de Corot valent mieux que les miniatures si finies de M. Gérôme.

Quant à l'autre point, au choix des sujets, à l'abandon des vieilles mythologies et des vieilles Arcadies, et à l'adoption de symboles nouveaux et de personnages contemporains dans un milieu réel, la tendance ne semble point condamnable, si ce n'est par l'Institut. Il est même bon de descendre, ou, si l'on veut, de remonter jusqu'aux classes qui n'eurent guère jamais le privilége d'être étudiées et mises en lumière par la peinture, si ce n'est dans l'école hollandaise. Au lieu de peindre Apollon gardant ses vaches, il est plus naturel de peindre une paysanne qui tond ses moutons. Le portrait d'un travailleur en blouse vaut bien le portrait d'un prince en costume doré. Les mœurs de ceux qui agissent et qui produisent, qui pensent, qui aiment, qui luttent et qui souffrent dans leur médiocrité, sont aussi intéressantes que les mœurs de personnages inutiles ou pervers, dont l'éclat ne résulte que d'une position empruntée.

En serions-nous toujours à la querelle des anciens et des modernes, comme au temps de Boileau et

de Perrault, et même comme au temps du romantisme ?

De chasser les Tritons de l'empire des eaux,
D'oster à Pan sa fluste, aux Parques leurs ciseaux,
D'empescher que Caron, dans la fatale barque,
Ainsi que le berger, ne passe le monarque,
C'est d'un scrupule vain s'alarmer sottement,
Et vouloir aux lecteurs plaire sans agrément.
Bien-tost ils deffendront de peindre la Prudence,
De donner à Thémis ni bandeau, ni balance,
De figurer aux yeux la Guerre au front d'airain,
Ou le Temps qui s'enfuit, une horloge à la main...

Oui, peut-être bien que nous en sommes là, malgré Boileau et son art antipoétique. M. Picot lui-même n'oserait plus exposer aujourd'hui « le Temps qui s'enfuit avec son horloge. »

Une sorte de retour à la nature et à l'humanité, si c'est là ce que semble signifier l'inquiétude de l'art, comme l'essayent beaucoup de jeunes peintres, il ne faut pas s'en formaliser. Le malheur est qu'ils n'ont guère d'esprit et qu'ils méprisent le charme. Ces précurseurs de la transfiguration possible d'un vieil art épuisé ne sont jusqu'ici, pour la plupart, qu'impuissants ou même grotesques. Aussi provoquent-ils le fou rire des messieurs bien élevés dans les sains principes. Mais viennent quelques artistes de génie, ayant l'amour de la beauté et de la distinction dans les mêmes sujets et avec les mêmes procédés, et la révolution serait prompte. Le public s'étonnerait même d'avoir admiré de confiance les fadaises qui triomphent aujourd'hui dans le Salon officiel, dans les boudoirs et jusque dans de riches galeries.

Avant de nous plonger dans les cercles de l'Enfer, sans avoir, comme Dante, un guide poétique, risquons-nous d'abord chez maître Courbet, dont une nouvelle œuvre a fait scandale aux « Champs-Élysées. »

Le premier des réprouvés, le plus damné, est Courbet naturellement. Comme il a une originalité véritable, aussi bien dans ses idées que dans sa manière de peindre, comme il est très-vivant et très-indépendant, c'est lui que les morts et les serviles ont surtout en exécration. Les plus enragés romantiques n'étaient que des lions de Crockett à côté de cet ours de Hermann. La fantaisie des sujets moyen âge et des souliers à la poulaine, des drames hugotiques et des épées de Tolède, pouvait être considérée comme inoffensive ; et, en effet, cet art-là n'émouvait rien de profond dans la société contemporaine. Aussi les critiques intelligents reprochaient-ils jadis à la peinture romantique son insignifiance morale. Mais que la peinture se hasarde jusqu'au vif des mœurs actuelles, voilà ce qui semble dangereux aux conservateurs. Représenter des casseurs de pierre, des bêcheurs et autres condamnés aux rudes travaux, n'est-ce pas déjà une attaque indirecte aux classes qui jouissent de tout sans rien faire ? Et si, après avoir montré la vertu des travailleurs, on osait montrer ensuite les vices, ou seulement les ridicules des castes privilégiées ! Les pamphlets en images font encore une propagande bien plus étendue que les pamphlets écrits !

Il manque vraiment une censure pour gouverner les beaux-arts, puisqu'il y a des censeurs qui réglementent la littérature, le journalisme et l'imprimerie.

Donc, Courbet ayant peint, cette fois, un tableau où

figurent des personnages d'une classe hautement patronnée, il a été repoussé par le jury du Salon, bien que sa médaille l'exemptât de ce jugement officiel. Défense a été faite pareillement d'introduire son tableau dans l'exposition des réprouvés. Sous quel prétexte? — Par respect pour les mœurs !

Que les susceptibilités morales sont différentes chez les différents peuples, et selon leurs gouvernements ! En Angleterre, je crois bien que les femmes nues, qui montrent leur devant ou leur derrière, n'auraient pas eu le privilége de l'Exhibition officielle, — « par respect pour les mœurs. » En France, ces *Vénus* attirent la foule et elles ont trouvé tout de suite acquéreur. En Angleterre, et dans tous les pays de libre examen, la représentation, plus ou moins bouffonne, des princes, des prêtres et autres sommités conventionnelles, ne serait jamais considérée comme une atteinte aux mœurs. La morale, qu'a-t-elle à voir là-dedans?

En France même, sans évoquer Rabelais et Molière, Voltaire et Diderot, est-ce que Pigal, Charlet, Raffet, Daumier, et tous les caricaturistes, ont épargné les images grotesques à la caste militaire? On joue publiquement au théâtre les railleries de Henri Monnier contre les bourgeois. M. Prudhomme et Jean-Jean Chauvin ne sont pas proscrits, par respect pour les mœurs. Au Salon, justement, il y a deux tableaux de M. Biard qui se moquent d'une classe sociale, les boursiers, et même d'une classe officielle, les magistrats et les avocats. On ne prétend pas que ces caricatures portent atteinte à la morale publique.

Est-ce qu'il y aurait des catégories plus sacrées que

celles des magistrats et des soldats? Au-dessus de la toge et de l'épée, d'autres symboles de l'autorité seraient-ils bien plus inviolables?

Mais quelle est donc l'audace de Courbet?

Il a représenté de bons curés de campagne qui s'en reviennent de dîner chez leur compère du village voisin. Après? — Après boire, ils sont gais, c'est naturel. Je veux bien qu'il y ait quelque chose du Triomphe de Silène et d'une Bacchanale antique dans la manière dont Courbet a arrangé ce sujet très-ordinaire. Le plus gros des curés, qui pourrait être curé de Meudon, est soutenu, par deux de ses camarades, sur un âne que conduit un jeune abbé. On ne saurait trouver aucune irrévérence dans le choix de la monture. Je veux bien que ce groupe rabelaisien réveille le souvenir du roi d'Yvetot. — Ah! le bon petit roi que c'était! et qu'il est regrettable que la graine en soit perdue! On en eût semé en Grèce pour les éventualités futures, et, avec une telle pépinière gouvernementale, le pays d'Homère et de Platon aurait vu renaître sa gloire passée.

Derrière le groupe *équestre*, deux compagnons, bras dessus bras dessous, l'un solide et l'autre dont l'équilibre semble un peu troublé. Le septième et dernier — aux derniers les bons, *numero deus impare gaudet*, — danse *le Pied qui r'mue*, comme le roi David devant l'arche. Viennent ensuite, au second plan, les servantes et nièces, qui apportent ou remportent des provisions. Peut-être ne se couchera-t-on pas sans souper.

A gauche, sur le bord du chemin où passe le cortége, un paysan et une paysanne qui bêchaient la terre, ont suspendu leur travail et ils regardent : l'homme debout

se tient les côtes ; la femme, moins voltairienne, s'est agenouillée comme à la Fête-Dieu. Pour fond, un paysage aride et des rocs blanchâtres.

Quel mal voyez-vous dans tout cela ? Les soldats de Charlet ne posent pas toujours si droit qu'à la parade. Est-ce que Téniers attaque les villageois, lorsqu'il les fait boire et danser à la kermesse ? Pourquoi « la vigne du Seigneur » serait-elle interdite aux gens d'église ? Les curés de campagne n'ont-ils pas toujours la meilleure cave de l'endroit ? Courbet n'y trouve point à redire. Laissez passer sa procession. On aura d'ailleurs le plaisir de la voir en Belgique, en Hollande, en Allemagne, en Angleterre, dans les pays libres, où il ne manquera pas de la faire voyager. — Bon voyage à ces échappés de l'abbaye de Thélèmes!

La *Dame blanche* a fait scandale aussi, lors de l'ouverture des salles affectées aux tableaux refusés. On en a ri pendant la première heure. Mais voilà qu'une petite bande d'artistes et de critiques, lancés à la recherche de quelque merveille dans ce Pandemonium, avisent de loin la femme pâle, se précipitent au-devant d'elle et lui font d'enthousiastes compliments. Arsène Houssaye, qui était là, s'en va vite pour écrire à M. Whistler qu'il lui achète cette rareté. On avait de grandes barbes, on faisait de grands gestes, on parlait très-haut, si bien que les bourgeois d'alentour ont été convaincus que ce fantôme devait recéler des qualités bien plus étonnantes que la fausse perle de M. Baudry. Je crois que, dorénavant, la *Dame blanche* de M. Whistler a sa réputation faite, comme *la Dame blanche* de Boïeldieu.

M. Whistler est un jeune Anglais qui a gravé des eaux-

fortes exquises, Vues de la Tamise et sujets de fantaisie. Il a vécu et travaillé à Paris un certain temps. Il est toujours Anglais néanmoins dans cette peinture, où l'on admire ces blancs mats et opaques de Reynolds, qui les avait pris aux Vénitiens. Il y a aussi je ne sais quoi de Goya et presque de Velazquez dans l'aspect fantastique de cette femme droite et effilée, les deux bras pendants contre des hanches étroites, et qui vous regarde d'un œil fixe et morne. Elle a les cheveux roux, touffus, et tombant en boucles drues. Sa guimpe blanche monte jusqu'au menton ; sa jupe blanche traîne sur un tapis recouvert d'une peau de loup ; on dit que M. Whistler eût préféré une fourrure d'ours blanc pour piédestal à sa statue, afin de mettre blanc partout.

Les Anglais ne font point les choses à demi. Quel artiste fut jamais plus audacieux que Turner ? Le *self-government* est entier dans l'art anglais comme dans toutes les institutions et toutes les mœurs de ce peuple fier, où l'individualité s'affirme. C'est là ce qui manque aux artistes français, obéissant presque toujours à quelque autorité extérieure, à des traditions et à des préjugés.

Cependant quels sont les grands hommes, en tout temps et en tout pays? Les originaux, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Gœthe ; le Vinci, Dürer, Velazquez, Rembrandt. L'originalité, la personnalité, est même le seul signe à quoi se reconnaisse le génie. Ce qui est commun à tout le monde n'existe pas et ne persiste pas dans les arts.

A ce point de vue, l'on expliquerait peut-être l'antinomie, surprenante et pourtant logique, qu'on remarque dans les jugements portés sur les tableaux, soit par les

critiques qui essayent d'en rendre compte, soit par le public de tout rang qui visite les expositions.

Allez au Louvre, allez au Salon, allez dans des musées et galeries quelconques, partout c'est la vulgarité qui attire la foule. Partout, en France comme ailleurs, autrefois comme à présent, c'est la mauvaise peinture qui a le succès le plus général. On pourrait supposer d'abord que le *sujet* décide cet entraînement, que la curiosité va plutôt vers les sujets dramatiques, et la frivolité vers les sujets gracieux. Mais non, ce n'est point cela. Faites peindre le même sujet, émouvant ou agréable, par un grand artiste et par un artiste vulgaire, le succès ne sera pas pour le vrai grand peintre. La foule préfère un Philosophe de Slingelandt ou de van Staveren à un Philosophe de Rembrandt. Bien plus, elle préfère l'horrible Vieille de Denner, au Louvre, à l'adorable Joconde de Léonard. Ce chef-d'œuvre de poésie et d'élégance, l'*Ile de Cythère,* par Watteau, il a moins d'admirateurs sincères que la *Cuisine* de Martin Drolling!

On ne saurait contester ces faits-là : ce n'est ni le sujet et son charme, ni l'idée et sa signification, qui mettent en opposition avec nous autres artistes le commun du public, des amateurs et des critiques, auxquels il est d'ailleurs permis de nous considérer comme des fanatiques et des fous ; c'est la peinture elle-même, l'art lui-même, j'entends la conception originale du sujet quelconque, noble ou familier, idéal ou prosaïque, le style original dans lequel il se façonne, l'exécution matérielle qui le présente à l'esprit et au regard.

Il y a, si l'on peut ainsi dire, deux goûts à propos des œuvres d'art,

L'un cherche les objets eux-mêmes dans la représentation factice qu'essayent le peintre et le sculpteur ; plus les objets et chaque objet ressemblent à la réalité telle que tout le monde croit la voir, plus l'œuvre est parfaite. Vous voyez les rides de la Vieille femme de Denner, vous comptez les feuilles des plantes en pot sur les fenêtres de Willem Mieris, les points de broderie sur le rabat de Louis XIV, chaque brin de soie dans la draperie du tableau de M. Desgoffe ; — quels chefs-d'œuvre !

Devant ce tableau de M. Desgoffe, le *Buste d'ivoire*, j'ai entendu quelqu'un dire : « C'est à prendre avec la main !... Mais cependant j'aimerais encore mieux avoir les bibelots du Louvre. » Toute cette espèce de peinture ne fait pas penser au peintre ni à l'art, c'est-à-dire à ce que l'esprit de l'auteur et le vôtre, ensuite de cette provocation, peuvent ajouter aux objets matériels. Le spectateur est tout bonnement dans le même état que s'il regardait des chaudrons au lieu du tableau de Drolling, des guipures au lieu du tableau de M. Gérôme, une vieille ridée au lieu du portrait par Denner.

L'autre goût en fait d'art s'abstrait, au contraire, jusqu'à un certain point, de ce qu'a pu être le modèle de l'œuvre. Car, dans les œuvres qui l'intéressent, les auteurs se sont en quelque sorte substitués à la nature. Quelque vulgaire qu'elle pût être, ils en ont eu une perception particulière et rare. C'est Chardin qu'on admire dans le verre qu'il a peint. C'est le génie de Rembrandt qu'on admire dans le caractère profond et singulier qu'il a imprimé sur cette tête quelconque qui posait devant lui. Tiens ! ils ont vu comme ça ! Et que c'est

simple, ou que c'est fantasque dans l'expression et dans l'exécution !

C'est l'esprit qui est tendu, et non pas la main qu'on tend, vers cette peinture.

La *Dame blanche* de M. Whistler déplaira aux amateurs de la peinture *objective*, et ils diront : « Ah ! que c'est drôle ! on n'a jamais vu cette femme-là ! elle a l'air d'un fantôme ! » — Eh bien, oui, justement ! l'image est rare, conçue et peinte comme une vision qui apparaîtrait en rêve, non pas à tout le monde, mais à un poëte. A quoi serait bon l'art, s'il ne faisait pas voir ce qu'on n'a jamais vu ? — *All right !*

L'artiste qui, après M. Whistler, soulève le plus de discussions est M. Manet. Vrai peintre aussi, et dont plusieurs eaux-fortes, notamment la reproduction des petits cavaliers du Velazquez du Louvre, exposée parmi les réprouvés, sont vives, spirituelles et colorées. Les trois tableaux de M. Manet ont un peu l'air d'une provocation au public, qui s'offusque de la couleur trop éclatante. Au milieu, une scène de *Bain ;* à gauche, un *Majo* espagnol ; à droite, une demoiselle de Paris en costume d'*Espada*, agitant son manteau pourpre dans le cirque d'un combat de taureaux. M. Manet adore l'Espagne, et son maître d'affection paraît être Goya, dont il imite les tons vifs et heurtés, la touche libre et fougueuse. Il y a des étoffes étonnantes dans ces deux figures espagnoles : le costume noir du Majo et le lourd burnous écarlate qu'il porte sur son bras, les bas de soie rose de la jeune Parisienne déguisée en *Espada ;* mais, sous ces brillants costumes, manque un peu la personne elle-même ; les têtes devraient être peintes autrement que

les draperies, avec plus d'accent et de profondeur.

Le *Bain* est d'un goût très-risqué : une femme nue, tranquillement assise sur l'herbe, en compagnie de deux hommes habillés; plus loin, une baigneuse dans un petit lac, et un fond de collines. La scène est arrangée sous de grands arbres qui font berceau. La femme nue n'est pas de belle forme, malheureusement, et on n'imaginerait rien de plus laid que le monsieur étendu près d'elle et qui n'a pas même eu l'idée d'ôter, en plein air, son horrible chapeau en bourrelet. C'est ce contraste d'un animal si antipathique au caractère d'une scène champêtre, avec cette baigneuse sans voiles, qui est choquant. Je ne devine pas ce qui a pu faire choisir à un artiste intelligent et distingué une composition si absurde, que l'élégance et le charme des personnages eussent peut-être justifiée. Mais il y a des qualités de couleur et de lumière dans le paysage, et même des morceaux très-réels de modelé dans le torse de la femme.

Un autre peintre, coloriste également exagéré, M. Colin, a exposé un *Jeu de paysans*, le long d'une haute muraille frappée de soleil, quelque part dans le pays basque, à en juger par les costumes. Une lumière éblouissante inonde cette espèce de cirque et papillote sur une foule aux ajustements bigarrés. Les personnages sont bien dessinés, très-justes d'attitudes et de mouvements; les fonds, en bonne perspective aérienne. Ce tableau eût été distingué dans le salon des élus.

Le *Lever* de M. Julian n'est pas sans analogie avec le *Bain* de M. Manet. C'est encore une femme nue, mi couchée et qui va se lever, et près d'elle un homme costumé, qui paraît lui montrer les rayons du jour per-

çant la fenêtre. Absence de goût dans l'arrangement, et surtout dans les types des personnages ; mais, ici encore, des morceaux largement peints, d'après nature, avec une brosse énergique.

M. Louis Dubois encore a une pratique qui rappelle celle des maîtres flamands, et sa *Maternité,* grosse mère qui allaite un enfant, est solide comme un Jordaens. M. Dubois est d'ailleurs connu en Belgique, où il a exposé avec succès plusieurs peintures, notamment une *Assemblée de hérons* dans un marais.

De portraits, on en pourrait signaler plusieurs, d'un vrai mérite ; par exemple, un portrait de jeune homme, par M. Fantin-Latour, l'auteur du charmant portrait de jeune femme, que nous avons vanté dans le Salon officiel ; par exemple un portrait d'homme, debout, figure entière, de grandeur naturelle, par M. Tabar, qui a deux tableaux importants au Salon officiel : une *Fête d'Héliogabale* et *Josué arrêtant le soleil*, commandé par le ministère d'État. On ne s'explique pas que le jury repousse les œuvres d'artistes employés par le gouvernement et depuis longtemps classés dans l'école contemporaine.

Mais c'est surtout à propos des paysagistes qu'il faut stigmatiser les injustices du jury. On compterait facilement dans les salles des réprouvés une centaine de paysages parfaitement dignes du Salon officiel, et une douzaine qui, sans aucun doute, eussent été remarqués.

A M. Harpignies, l'auteur du paysage aux Corbeaux, qu'on admire parmi les élus, on a refusé deux autres paysages : les *Canards sauvages* et le *Ravin*. La peinture de M. Harpignies ne paraît pas assez terminée aux académiciens. Celle de M. Jongkind aussi, probablement,

puisqu'on lui a refusé trois tableaux, dont un excellent, *Canal hollandais,* au soleil couchant; exécution vive et accentuée comme une spirituelle eau-forte. La peinture de M. Célestin Leroux aussi, puisqu'on a repoussé également tout son envoi : trois paysages très-poétiques, étudiés d'après nature en Vendée. La peinture de M. Wacquez encore, un artiste éprouvé depuis vingt ans, et dont les trois paysages, pris dans la forêt de Fontainebleau, ont beaucoup d'effet. Et M. Vollon, et M. Delalleau, et M. Lansyer, et tant d'autres, dont les paysages ont de la naïveté ou de la force.

Un des refus les plus inexplicables est celui d'un paysage de M. George Prieur, *Effet de matin*, d'une poésie très-attrayante et d'une exécution très-habile, qui se rapproche un peu de celle de Dupré, dont M. Prieur est l'ami. Cette peinture, d'un ton argentin, vaporeuse dans le ciel et dans les fonds, solide aux premiers plans, a quelque chose aussi du sentiment de Corot. Entre Dupré et Corot, la place est bonne. Dans le Salon officiel, le paysage de Prieur compterait aux premiers rangs.

Mais c'est le pauvre Chintreuil qui a droit de se plaindre; car, vis-à-vis de lui, systématiquement refusé tant de fois, ces refus obstinés ont l'air d'une persécution. Je me rappelle Béranger nous recommandant à tous, il y a déjà plus de quinze ans, un jeune homme frêle, discret amoureux de la nature, et qui vivait modestement aux environs de Paris. Béranger avait dans sa chambre un paysage de Chintreuil. Béranger mort, Chintreuil s'est trouvé bien abandonné du Dieu des bonnes gens, et, quoiqu'il eût conquis alors une certaine notoriété, les portes du Salon restaient toujours fermées à sa pein-

ture sentimentale et tendre. Il est poëte vraiment ; j'entends qu'il a de vives impressions devant la nature, et qu'il ne la voit pas comme tout le monde la voit. Il la poursuit surtout dans ses aspects un peu exceptionnels. Cette fois, il a peint l'*Été*, avec la fenaison d'un champ de sainfoin rose ; l'*Automne*, avec les feuilles jaunies qui tombent dans les bois, et le *Lever du soleil* sur les champs. Un peu faible et embarrassé dans l'exécution, Chintreuil a cependant de la finesse, de l'élégance, pour exprimer son sentiment.

Il faudrait encore citer, parmi ces réprouvés, plusieurs vaillants eau-fortistes, comme M. Bracquemond, et divers ouvrages de statuaire et de ciselure. Espérons que la publicité vengera les réprouvés d'un aveuglement hostile.

V

Il est remarquable que tous les articles sur le Salon, dans tous les journaux, sont extrêmement tristes. Il y a quelque chose d'élégiaque dans le ton des critiques, même lorsqu'ils célèbrent la naissance de Vénus. On sent que tout ce monde s'ennuie, critiques, peintres et public. L'admiration — pour ceux qui font semblant d'admirer — est accompagnée d'un bâillement. Le succès a je ne sais quel crêpe à son chapeau bourgeois. Les triomphateurs ont des figures d'enterrement. Je n'ai pas l'honneur de connaître M. Flandrin et les autres *lauréats* du Salon, mais je tiens pour sûr qu'ils ne doivent point ressembler au grand et superbe Léonard, au magnifique

Rubens, au *grossier* Rembrandt, ni à Raphaël, ni à Véronèse, ni à Dürer, ni à Velazquez.

On ne s'amuse pas, quand on tombe. Toute décadence est sombre. C'est là ce que Couture a si bien exprimé dans sa *Décadence romaine*, du Luxembourg. Les plus belles courtisanes, la jeunesse dorée de Rome, princes et sénateurs, couchés sur des tapis précieux, parmi les amphores ciselées et les guirlandes de fleurs, ils se meurent d'ennui!

Où est la vie? où était-elle alors? où est-elle aujourd'hui?

La vie est dans les convictions de l'homme et dans la nature immortelle. Quand l'homme ne sait plus ce qu'il veut, ni ce qu'il fait, quand il a rompu sa sympathie essentielle avec la pensée et avec la nature, le spleen le saisit. L'art français — comme la société française — a le spleen.

Ah! que les salles de peinture sont ennuyeuses! Mais la sculpture est plus triste encore.

Dans un vaste jardin, entrecoupé de plates-bandes fleuries et couvert d'un dôme vitré, haut de cinquante mètres, sont disséminées les productions de l'art statuaire. On ne saurait rêver un emplacement plus convenable pour l'exposition de la sculpture, puisqu'on tourne autour des statues inondées de lumière. Belle châsse pour des chefs-d'œuvre, mais rien dedans.

Il y a pourtant quantité de statues, en marbre, en bronze, en plâtre, même des fontaines et autres constructions monumentales, beaucoup de bustes, en marbre, en pierre, en terre cuite. Presque rien qui éveille le sentiment de la beauté ou un sentiment quelconque.

L'insignifiance presque partout. Des pastiches effacés, soit de l'antique, soit de la Renaissance, soit du dix-septième et du dix-huitième siècle.

De tous ces sculpteurs qui ont exposé au Salon, il n'y en a guère qu'un seul qui ait une franche originalité, c'est Préault, le lutteur des temps romantiques, déjà si loin de nous, j'allais dire des temps homériques. Ah, le singulier contraste que fait, parmi ces productions banales et modérées, son *Hécube*, qui date de vingt-cinq ans! Le public actuel ne soupçonne plus ce que l'artiste a pu chercher dans cette indescriptible figure de femme, abîmée contre terre, et qui semble entrer dans les profondeurs du tombeau. Eh bien, c'est le Désespoir, c'est une image funéraire, c'est la vie qui pleure la mort. On trouve que ce n'est pas assez *fait*, qu'on ne devine pas les membres sous le monceau de draperies. Mais il n'est pas question de cela : ce n'est pas une ciselure pour mettre sur une cheminée; c'est une pierre pour sceller une fosse; et si, le soir, sous des cyprès, on apercevait cette forme vague qui se tord, ce serait terrible.

En ce temps-là, — autrefois! — à l'époque où les artistes étaient censés faire de l'art pour l'art, ils y intéressaient cependant tout leur cœur et toute leur passion. Ils s'efforçaient de représenter, non pas des idées pures, ce qui appartient à la philosophie, non pas seulement des réalités physiques, ce qui est du domaine industriel, mais des impressions, ce qui est le propre même de l'art. Il n'est pas très-difficile de donner à la pierre la forme d'un corps, mais il est très-difficile d'y faire pénétrer la vie humaine et de faire que cette pierre ainsi animée se nomme le *Désespoir*, comme un per-

sonnage créé avec des mots par Molière ou par Shakespeare se nomme l'Hypocrisie ou la Jalousie.

Préault a aussi exposé un bas-relief en plâtre, le *Meurtre d'Ibycus*, où la figure du jeune homme qui tombe est d'un beau jet et d'un beau sentiment; et un autre bas-relief, la *Parque*, destiné primitivement au tombeau de la femme de *Petit-Loup*, cette pauvre Yoways qui mourut à Paris, la première du petit groupe de ces superbes sauvages amenés en Europe par M. Catlin et dont aucun ne revit jamais les steppes américains.

La meilleure statue de toute l'Exposition est, à notre avis, le petit *Saint Jean-Baptiste* de M. Paul Dubois. Le jeune précurseur, debout, dans une attitude très-simple et très-digne, tient son bras droit élevé, par un geste de prédication. Sa tête pensive et inspirée est d'un très-beau type, qui n'a rien du poncif des ateliers. Il gagne beaucoup à la comparaison avec un autre *Saint Jean* exposé par M. Crauk, grand prix de Rome en 1851. M. Dubois risque aussi peut-être d'avoir le prix de Rome, car je crois que sa statue est un envoi de la villa Médici. Mais toujours ne s'est-il pas encore coulé dans le moule académique. On sent bien qu'il a étudié Raphaël, comme sentiment et comme beauté, mais son œuvre ne trahit aucune imitation traditionnelle. S'assimiler le génie des maîtres, sans copier leur style, voilà qui est bon, et aussi de s'inspirer de la nature en l'idéalisant; c'est ce qu'a fait M. Paul Dubois. Il y a dans son œuvre un mélange de conception personnelle et à la fois de naturel très-sincère.

Une statue charmante, c'est la *Bacchante* de M. Car-

rier-Belleuse, l'auteur de tant de bustes en terre cuite, si vivants et si expressifs. Il a une pratique étonnante d'entrain, modelant une tête en quelques heures, avec une solidité magistrale, et lui imprimant du bout du doigt les accents les plus heureux. Son buste de M. Viel, l'architecte du Palais de l'Industrie, travail resté à l'état d'ébauche, par suite de la mort du modèle, rappelle le beau buste de Gluck, inachevé aussi, du Musée de sculpture moderne, au Louvre. Je pense que M. Carrier n'avait pas encore produit de statue de grandeur naturelle. L'épreuve était chanceuse, même pour un artiste si habile. Une grande statue en marbre, il y faut bien d'autres combinaisons et bien d'autres qualités que dans un simple buste ou que dans une petite figurine. La *Bacchante* de M. Carrier est très-bien tournée dans son mouvement hardi, qui rejette en arrière le torse, la tête et les bras levés pour couronner de pampres un satyre en hermès. Cette inflexion de tout le haut du corps ramène le ventre en avant et décide dans la hanche et les attaches des cuisses une contorsion, saisie sur nature, trop exagérée peut-être, et surtout trop accidentelle pour l'art sévère que le marbre doit perpétuer. M. Carrier a cette qualité rare, que Clesinger possède mieux qu'aucun statuaire contemporain, de faire palpiter le marbre : sa *Bacchante* est en chair, comme était la fameuse *Cléopâtre* de Clesinger; ce marbre est rebondissant, et sous la peau circule avec le sang la volupté. Mais cette qualité naturaliste a son défaut : tous les accidents de la réalité ne s'arrangent pas avec un art perdurable, dont l'essence même est de généraliser et d'élever la forme jusqu'au type qui résume des varia-

tions éphémères. Un mouvement tout à fait passager ne vaut pas qu'on l'immortalise presque, ou du moins qu'on lui assure une durée marmoréenne. La statuaire commande assurément beaucoup d'escamotages de la nature et peut-être même certaines conventions extra-naturelles dans les proportions. Pourquoi cette Bacchante, quoique très-exactement mesurée sans doute, paraît-elle courte et un peu lourde? Plus élancée et plus svelte, elle aurait plus d'élégance. Telle qu'elle est, c'est la plus vraie femme de l'Exposition, et bien sûr qu'elle fera tort aux deux *Vénus* peintes qu'elle doit aller rejoindre aux Tuileries. Où elle ferait le mieux elle-même, c'est dans un parc, sous quelque bocage épais et mystérieux.

Une autre statue de femme nue a encore du succès : la *Vénus aux cheveux d'or*, par M. Arnaud, qui a *polychromisé* son marbre, en lui donnant les teintes de la peau et en dorant les cheveux, comme ce fut souvent l'usage chez les sculpteurs grecs. La statue debout est posée sur un piédestal qu'entoure un bas-relief en bronze : *l'Amour enlaçant le genre humain*. Tous les sacrements mythologiques y sont, comme on voit. Une certaine morbidesse gracieuse, qui résulte un peu du ton des chairs, fait remarquer ce marbre, d'ailleurs assez mollement travaillé.

M. Cordier, dont les bustes en diverses matières combinées, marbres, métaux, pierres précieuses, ont décidé la réputation, n'a pas aussi bien réussi que M. Carrier-Belleuse, en risquant une figure entière, de grandeur naturelle. Son *Amphitrite*, en marbre, pour le couronnement d'une fontaine, ne tient pas ensemble : le mou-

vement est indécis et maladroit. Ni debout, ni assise, les jambes infléchies, la statue, mal dessinée et mal modelée, ne porte nulle part. Mais comme le public admire l'espèce d'art industriel avec lequel M. Cordier accommode ses bustes de femme, celui de l'impératrice et celui d'une Juive d'Alger! Il y a des draperies en porphyre, des chamarrures en or véritable sur acier, et des boucles d'oreille en pierres fines! C'est très-joli, et ces agréments luxueux ont seulement le malheur de laisser un peu oublier le visage et la physionomie.

Mais Clesinger, pourquoi n'a-t-il pas quelque Vénus? C'est le maître des femmes que pique le serpent de la volupté. Ce vaillant praticien, pourquoi n'a-t-il envoyé que deux statuettes, improvisées sans doute pour utiliser deux petits morceaux de marbre : un *Faune* et une *Bacchante?* Lui qui a tant d'élégance et de charme, quelquefois de la grandeur et du style, il n'est que banal et même assez lourd, dans ces deux pendants décoratifs. Ce n'est pas à dire qu'on n'y retrouve point, en certains endroits, ses qualités d'exécution.

En figures nues, il y a encore une *Martyre*, d'un jet assez élégant, par M. Guitton. Suspendue à un gibet, elle rappelle un peu la *Francesca*, de Doré, qui se balance dans les airs. Il y a de M. Jaley, une jeune fille, intitulée la *Révélation*, révélation de l'amour par un petit génie; c'est rond et faible, pour un membre de l'Institut. Il y a une *Eloa*, en bronze, par M. Pollet; un *Faune*, par M. Perraud, grand prix de Rome en 1847, marbre dont les praticiens vantent beaucoup l'exécution; de M. Carpeaux, autre grand prix de Rome en 1854, un petit *Pêcheur napolitain*, dont la tête est fine et expres-

sive; M. Carpeaux est l'auteur d'un groupe, très-compliqué, en bronze, *Ugolin et ses enfants;* le *Laocoon*, sans doute, empêchait M. Carpeaux de dormir. Ugolin n'est pas beaucoup un sujet de sculpture : la statuaire aime les grandes lignes et non pas un hachis de lignes courtes et entre-croisées, comme dans ce groupe de plusieurs figures accroupies en un monceau. M. Carpeaux a fait aussi un buste en marbre de la princesse Mathilde, dans une espèce de style majestueux à la Louis XIV.

En statues drapées, nous avons la *Renaissance*, de M. Chatrousse, destinée, je crois, à la cour du Louvre; la *Dévideuse*, par M. Salmson, jeune Grecque assise, souvenir de l'art antique; le groupe en marbre, offert par les dames de Milan à l'impératrice, représentant *la France et l'Italie*, deux femmes debout, qui se font des compliments; l'auteur, M. Vela, est élève de l'Académie de Milan; il travaille très-adroitement le marbre, comme tous les sculpteurs italiens; ses draperies sont excellentes, un bras nu est charmant; mais les types de têtes sont communs et l'ensemble n'a aucun caractère.

M. Duret, de l'Institut, a fait, pour la ville de Soissons, une statue en bronze d'un ancien bâtonnier de l'ordre des avocats, M. Paillet; c'est habile, mais insignifiant; — M. Maindron, une excellente petite statue, en bronze, d'Aloys Senefelder, de Prague, inventeur de la lithographie, et, sur un même médaillon de bronze, les portraits de deux sœurs, finement ciselés.

Le gros morceau de l'Exposition est la fontaine monumentale, surmontée de la statue de l'amiral Bruat et destinée à la ville de Colmar, par M. Bartholdi, l'auteur du monument à la mémoire de Martin Schœn, exposé

en 1861, et qui doit être placé aujourd'hui dans la cour du Musée de la même ville. La partie architectonique de sa fontaine est d'un très-mauvais goût, avec des angles et des ressauts qui offusquent le regard ; peut-être n'est-ce pas la faute du statuaire, qui sans doute eût préféré une carcasse de monument plus simple, pour faire valoir davantage la figure qui le couronne et les figures symboliques couchées à la base.

Une autre fontaine, pour la ville d'Amiens, Nympho debout, portant sur sa tête une vasque, a été exécutée en bronze par Mme Léon Bertaux, d'après une composition de M. Herbet.

Un *Cavalier gaulois*, par M. Frémiet, et surtout le *Vainqueur du Derby*, le jockey Robinson, je crois, monté sur son noble *coursier* (le mot classique est bon, cette fois, appliqué au vainqueur des courses), petit groupe en cire, par M. Mène, attirent l'attention des sportsmen. On peut prédire que ce Vainqueur du Derby aura grand succès en Angleterre, comme le *Hallali du renard*, par le même artiste, qui en a exposé, cette année, le groupe en bronze argenté.

Les curieux de toute sorte s'arrêtent aussi devant une sculpture de Courbet, petit *Pêcheur*, nu et debout, piquant dans le sable avec un trident je ne sais quels petits poissons analogues à ceux qui s'enfoncent dans les plages du bord de la mer. Ça ne ressemble pas à un prix de Rome : Courbet n'a pas fait ça pour entrer à l'Académie, mais pour en donner à sa fameuse ville d'Ornans un bronze qui motivera une fontaine.

Les bustes maintenant, et d'abord les portraits officiels : l'empereur, M. de Morny et M. de Persigny, par

M. Iselin ; M. Fould, ministre des finances, par M. Oliva, qui a fait aussi un buste du comte de Villèle; Mme de Solms, comtesse Ratazzi, par M. Courtet ; le seigneur cardinal Antonelli, le seigneur de Mérode et le seigneur de Dreux-Brézé, évêque de Moulins, par M. Etex ; le prince de Monaco, par M. Meusnier; les sénateurs, amiral Romain-Desfossés, vice-amiral Charner, maréchal Baraguay-d'Hilliers, Hubert Delisle, etc., etc. En personnages plus ou moins illustres par eux-mêmes : M. Alexis de Tocqueville et M. Freslon, anciens ministres; M. Isaac Pereire, par M. Cavalier; M. Jules Favre, par M. Barrias; M. Rude, par son élève, M. Cabet; M. Scribe et M. Alexandre Dumas; M. Hippolyte Lucas, par M. Gourdel ; M. Vacherot, par M. Lescorné ; Mlle Patti, par M. Lequesne, et Mme Pauline Viardot, par M. Millet, l'auteur du tombeau de Murger, au cimetière Montmartre, etc., etc.

Un buste très-remarquable, exposé sur le palier du grand escalier, est celui de Bianca Capello, exécuté dans le sentiment de la statuaire italienne du seizième siècle, par Marcello, pseudonyme qui cache la main d'une femme. Un autre buste, en cire, la duchesse de San C..., par la même artiste, est exquis de modelé et de physionomie.

Parmi les bustes en terre cuite, il y a un petit chef-d'œuvre, le portrait d'une jeune fille, avec une draperie qui s'arrête au sommet du sein. Le dessin est correct, le modelé ferme et précis, l'expression fine, le style charmant. L'auteur, M. François Lepère, que nous ne connaissons pas et qui est élève de Rude, ne plaît pas au jury, qui lui a refusé une gracieuse statuette de femme,

en terre cuite; la tête, le buste et les accessoires rappellent la délicate exécution de Nini, ce *médaillonniste* précieux, dont les œuvres sont recherchées aujourd'hui avec passion. On peut voir la statuette de M. Lepère à l'exposition des sculpteurs réprouvés, dont nous dirons quelques mots en finissant.

Il faut convenir que ces damnés de la statuaire ne sont pas aussi intéressants que ceux de la peinture. Il n'y a pas là de pièces aussi drôles que les chevaux peints par M. Brivet, élève de M. Yvon : conservons le souvenir de ce M. Brivet, pour voir ce qu'il deviendra. Et il n'y a pas non plus, parmi les Réprouvés de la sculpture, de talents qui provoquent à protester vivement contre l'injustice par laquelle ils sont écartés du Salon officiel. Chez les peintres, on en citerait des douzaines, après M. Whistler, l'auteur de la *Dame blanche*, M. Colin, l'auteur du *Jeu basque*, M. Prieur, l'auteur du paysage *Effet du matin*, M. Gautier, l'auteur d'une *Femme adultère*, que nous avons oublié de mentionner, MM. Chintreuil, Célestin Nanteuil, Aufray, Delamain, etc. Chez les sculpteurs condamnés, il y a peu de réhabilitations à tenter. Nous n'avons guère remarqué, outre la statuette de M. Lepère, qu'un buste en terre-cuite (n° 2317, sans nom d'auteur), où se mêle au sentiment de la nature un certain sentiment de beauté. Mais nous nous sommes beaucoup amusé, comme tous les visiteurs, devant la *Parade de la famille Cabasson*. C'est une pochade en terre cuite, reprise à la cire, et signée Eugène Decan. Sur l'estrade d'une baraque de foire, quantité de figurines appellent le public à un spectacle dont les exercices doivent être prodigieux : « Prix, 3 sols,

et 1 sol pour messieurs les militaires. » Le directeur fait son speech, l'hercule pose, à côté de ses misérables petites saltimbanques rondement crinolinisées, et les musiciens jouent de leurs divers instruments. Les tournures et les physionomies sont très-spirituelles et de bonne caricature. Il y a de quoi inspirer une lithographie au caricaturiste du *Journal pour rire*. Quel scandale a dû faire auprès du jury cette inqualifiable production d'un descendant de Phidias !

Plusieurs statuaires, qui n'ont pas d'ouvrages au Salon, se trouvent cependant portés au catalogue, à propos de sculptures exécutées dans les monuments publics, par exemple les auteurs de statues pour Notre-Dame, pour la cour du Louvre, pour les théâtres, les églises ou les tribunaux : entre autres M. Du Seigneur, auteur d'un groupe colossal de sept figures, le *Crucifiement*, à l'église Saint-Roch ; M. Auguste De Bay, auteur du monument élevé à l'archevêque Affre ; M. Denechau, qui a fait pour la nouvelle gare du Nord les médaillons de Watt et de Papin, etc.

Nous ne sommes guère avancé dans notre compte rendu ; eh bien, c'est fini pourtant. En voilà assez, puisque, en conscience, il n'y a pas de quoi intéresser beaucoup les lecteurs d'un journal, qui y cherchent, avec raison, des nouvelles plus importantes, en un temps où la vie sociale est émouvée par tant de faits imprévus. Combien d'artistes compte-t-on sur le livret du Salon officiel ? Près de quinze cents, puisqu'il contient trois mille numéros, que nombre d'artistes n'ont exposé qu'une œuvre ou deux, et que personne n'a pu en exposer plus de trois. Sur ces quinze cents artistes, combien en avons-

nous nommé? Une centaine peut-être. Restent quatorze cents oubliés, qui ont à se plaindre du critique, comme les Réprouvés ont à se plaindre du jury. Voulez-vous encore une nomenclature choisie : MM. Achard, Antigna, de Balleroy, Baron, Bellangé, Bellet, de Bles, Bohm, Bonnegrace, Brendel, Brissot, Brogniart, Carrier, Cermak, Chaigneau, Chaplin, Chifflard, Mme Collard, MM. Court, de Curzon, Dauzats, Debon, Debras, Dedreux-Dorcy, Desbrosses, Dubufe, Faure, Fauvelet, Fichel, Frère, Giraud, Glaize, Gudin, Hamman, Mlle Hautier, MM. Hédouin, Landelle, Lepoittevin, Levy, Luminais, Merle, Nanteuil, Palizzi, Patrois, Picou, Riesener, Philippe Rousseau, Schnetz, Schopin, Schutzenberger, Tissier, Valerio, Verlat, Ziem, etc.! Tous ces noms sont connus et ils n'ont pas besoin de cette espèce de mention honorable. Mais cette petite liste, qui laisse encore en dehors plus de treize cents noms d'exposants, montre qu'un examen détaillé des œuvres méritantes est infaisable dans un journal, quand même on y consacrerait trente articles, comme fit, l'année dernière, Gautier dans le *Moniteur*. Aussi n'avons-nous eu d'autre prétention ici que de donner le vif aperçu d'une exposition d'ailleurs peu attrayante.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DU TOME PREMIER.

(*Voir en tête de chaque Salon les sommaires détaillés.*)

	Pages.
Préface, par T. Thoré	v
Salon de 1861 (publié dans *l'Indépendance*)	1
Salon de 1861 (publié dans *le Temps*)	91
Exposition internationale de Londres en 1862 (publiée dans *l'Indépendance*	185
Exposition internationale de Londres en 1862 (publiée dans *le Temps*	313
Salon de 1863	367

FIN DE LA TABLE.

OUVRAGES DE THÉOPHILE THORÉ.

Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie, à l'usage des artistes, etc. Paris, 1836. In-12, fig. sur bois.

La Vérité sur le parti démocratique. Paris, Desessart, 1840. In-8.

Catalogue de dessins de grands maîtres, provenant du cabinet de M. Villenave. Paris, impr. Hennuyer, 1842. In-8.

Le Salon de 1844, précédé d'une lettre à Théodore Rousseau. Paris, 1844. In-12, avec une eau-forte de Jacque.

Le Salon de 1845, précédé d'une lettre à Béranger. Paris, 1845. In-12.

La Recherche de la liberté. Paris, impr. Schneider et Langrand, 1845. Pet. in-8 (tiré à 50 exemplaires).

Le Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand. Paris, 1846. In-12.

Le Salon de 1847, précédé d'une lettre à Firmin Barrion. Paris, 1847. In-12.

Dans les Bois. Bruxelles, Kiessling et Schnée, 1856. In-16.

Çà et là (*il Maestro, l'Auberge du chamois, Parias*). Bruxelles, A. Schnée, 1858. In-16.

En Ardennes, par quatre Bohémiens (rédigé par T. Thoré). Bruxelles, Vanderauwera, 1856. 2 vol. in 16.

OUVRAGES DE W. BURGER.

Trésors d'art exposés à Manchester en 1857, et provenant des collections royales, publiques et particulières de la Grande Bretagne. Paris, J. Renouard, 1857. In-12.

Van der Helst, par le docteur P. Scheltema (traduit et annoté par W. Bürger). Extrait de la *Revue universelle des arts*. Bruxelles, impr. A. Labroue, 1857. In-8.

Musées de la Hollande. — *Amsterdam et la Haye*. Etudes sur l'école hollandaise. Paris, Renouard, 1858. In-12.

Rembrandt. — Discours sur sa vie et son génie, avec un grand nombre de documents historiques, par le docteur P. Scheltema, traduit par A. Willems, revu et annoté par W. Bürger. Extrait de la *Revue universelle des arts*. Bruxelles, impr. A. Labroue, 1859. In-8. — Seconde édition augm. Paris, Renouard, 1866. In-8.

Etudes sur les peintres hollandais et flamands. *Galerie d'Arenberg à Bruxelles*, avec le catalogue de la collection. Bruxelles, A. Schnée, 1859. In-12.

Musées de la Hollande. — *Musée van der Hoop à Amsterdam* et *Musée de Rotterdam*. Paris, Renouard, 1860. In-12.

Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle, avec le catalogue de la collection. Traduit de l'allemand du docteur Waagen, par W. B. Bruxelles, F. Classen, 1860. In-8.

Musée d'Anvers. Bruxelles, Muquardt, 1862. In-12.

Galerie de MM. Pereire. Extrait de la *Gazette des beaux-arts*. Paris, impr. Claye, 1864. Grand in-8, fig.

Velazquez et ses œuvres, par William Stirling. Traduit de l'anglais par G. Brunet, avec des notes et un catalogue des tableaux de Velazquez, par W. Bürger. Paris, Renouard, 1865, in-8.

Van der Meer (de Delft) Extrait de la *Gazette des beaux-arts*. Paris, au bureau de la *Gazette des beaux-arts*, 1866. Gr. in-8, fig.

Le Christ bénissant les enfants, par Rembrandt. Extrait de la *Gazette des beaux-arts*. Paris, impr. Claye, 1866. Grand in-8, fig.

Galerie Pommersfelden. Catalogue de la collection de tableaux anciens du château de Pommersfelden appartenant à M. le comte de Schonbron. Paris, impr. Claye, 1867. Grand in-8.

Frans Hals, Dirk Hals et les fils de Frans. Extrait de la *Gazette des beaux-arts*. Paris, impr. Claye, 1869. Gr. in-8, fig.

Paris. — Imprimerie Hennuyer, rue du Boulevard, 7.

Q VI

3 Vol

LIVRES DE W. BÜRGER

(A LA LIBRAIRIE RENOUARD, 6, RUE DE TOURNON.)

Musées de la Hollande. — *I. Amsterdam et la Haye* Paris, 1858. 1 vol. in-18 jésus. Prix : 3 fr 50 c.

Musées de la Hollande. — *Musée van der Hoop et Musée de Rotterdam* Paris, 1860. 1 vol. in 18 jésus. Prix : 3 fr. 50 c.

Trésors d'art en Angleterre. — 3e édition. Paris, 1865. 1 forf vol. in-18 jésus. Prix : 3 fr 50 c.

Galerie d'Arenberg à Bruxelles. — Bruxelles, 1859. 1 vol. in-18 jésus Prix : 3 fr. 50 c.

Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle. — Bruxelles, 1860. 1 vol. in 8. Prix : 3 francs.

Musée d'Anvers. — Bruxelles. 1862. 1 vol. in-18 jésus. Prix : 2 francs.

Van der Meer de Delft. — Paris, 1866. 1 vol. grand in 8, avec eaux-fortes et gravures sur bois. Tiré à 50 exempl. seulement. Prix : 20 fr.

Frans Hals. — Paris. 1868. Grand in-18, avec eaux-fortes de Jacquemart, Flameng, etc., et des gravures sur bois. Tiré à 50 exemplaires seulement. Prix 20 francs.

Histoire des Peintres de toutes les écoles. École anglaise. — Paris, 1866. 1 vol. in-4o jésus. Orné de 150 gravures dans le texte. Prix : 33 francs.

Rembrandt, par le docteur Scheltema, annoté par W. Bürger. Nouvelle édition. Paris, 1866. 1 vol. in-8. Prix : 4 francs.

Velazquez et ses œuvres, par W. Stirling, avec notes et catalogue par W. Bürger. Prix : 6 francs.

Paris. — Typographie Hennuyer, rue du Boulevard, 7.

Q 2 TH